National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

LA CITTA' NELLA COMMEDIA DEL '500

BY

GIUSEPPINA SGRO

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

IN

ITALIAN LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1991

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-70032-7

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: GIUSEPPINA SGRO

TITLE OF THESIS: LA CITTA' NELLA COMMEDIA DEL '500

DEGREE: MASTER OF ARTS

YEAR THIS DEGREE GRANTED: FALL 1991

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided neither the thesis nor any substantaial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

Giuseppina Sgro

12293-129 A ST.

Edmonton, Alberta

T5L IK5

DATE: Oct 8, 1991

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "La città nella commedia del '500" by Giuseppina Sgro in partial fulfillment of the requirements for the degree of MASTER OF ARTS in ITALIAN LITERAURE.

Enrico Musacchio

Prof. E. Musacchio (Supervisor)

Massimo Verdicchio

Assoc. Prof. M. Verdicchio

M. Kapetanovich

Prof. M. Kapetanovich

DATE: 27 Sept. 91

Abstract

Among the critical works conducted on the comedies written in the first half of the 1500's, none has dealt with the city, the setting in which the action always occurs. As this interesting aspect has not yet been explored, the present study aims to analyze this phenomenon with the purpose of finding the function and role of the city in the text.

The investigation of the city's role has revealed that the various comedies can be divided into four categories depending on the city's function in the plot. The first category is that of the city's role as the protagonist of the play. This study will try to show that the comedies belonging to this category cannot be set in another city. The second classification can be made on the basis of the city's particular scenic function, rendering the setting of these comedies in another city difficult. The third category constitutes the comedies in which the city is rarely mentioned and does not occupy a major role in the text; therefore, the comedies can be readily set in another city. The last category will take into account the comedies in which there is an opposition between the city and the country.

The conclusion of this study is that the city in the comedy of the Renaissance has a significant presence deriving from its specific and varied functions.

Sommario

Dagli vastissimi studi fatti sulla commedia della prima metà del '500, nessuno si è mai concentrato sulla città, il luogo in cui queste opere sono esclusivamente ambientate. Giacché questa caratteristica interessante non è stata spiegata dagli studiosi, questo studio si propone di analizzare questo fenomeno con lo scopo di trovare la funzione e il ruolo della città nel testo.

L'indagine sulla città nella commedia del Rinascimento ha rivelato che le varie commedie possono dividersi in quattro categorie diverse secondo la funzione che la città ha nell'intreccio. Una categoria è quella che raggruppa le commedie in cui la città sembra di essere la vera protagonista della trama. Si cercherà di mettere in evidenza che le commedie che appartengono a questa categoria non possono essere ambientate in altre città. Una seconda categoria è quella che contiene le commedie in cui la città ha una certa importanza scenica, la quale permetterebbe difficilmente un'ambientazione delle commedie in altre città. La terza suddivisione consiste di commedie in cui la città non ha una funzione importante nella trama e ciò concede l'ambientazione di queste trame in altre città facilmente. L'ultima categoria consiste di commedie nelle quali una contrapposizione fra la città e la campagna è apparente.

Lo studio della città nella commdia rinascimentale ha portato dei risultati interessanti che mostrano che la città ha delle funzioni particolari e diversi secondo il suo ruolo nella trama e che la sua presenza non e solo lì a caso.

Adesso che ho terminato questo studio, non trovo parole adeguate per ringraziare il mio direttore di tesi, il professor Enrico Musacchio, il quale aiuto è stato prezioso per materializzare questo lavoro. Sento anche il dovere di esprimere un vivo ringraziamento alla professoressa Pamela Stewart, per i suoi suggerimenti. Finalmente, non posso dimenticare l'appoggio morale che ho ricevuto da Steve Jamieson, mio marito, e dalla mia famiglia, i quali hanno avuto sempre fiducia in me.

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1 La città come protagonista	3
CAPITOLO 2 Città come necessità scenica	23
CAPITOLO 3 Città fantasma	35
CAPITOLO 4 Città e campagna	42
CONCLUSIONE	55
BIBLIOGRAFIA	57

Introduzione

Anche una lettura affrettata delle commedie della prima metà del '500 rivela che queste opere sono uniformemente ambientate in città. La città in questione può essere un grande centro importante politicamente o culturalmente come lo erano Roma, Venezia, Firenze e Ferrara durante quel periodo storico, o città di provincia come Padova, Pisa, Mantova, Siena e altre, non considerate punti di attività commerciali e culturali maggiori. Ma, centri maggiori o minori, quello che si finisce per osservare è che gli eventi descritti in questa vastissima letteratura comica sempre sono situati in città. Studiando queste opere si viene alla conclusione che esse non potrebbero essere, senza adattamenti radicali, ambientate altrove, per esempio in campagna o in un giardino o in un palazzo o in una semplice sala (come invece accade nella tragedia). L'ambientazione in un tessuto urbano è un dato di fatto talmente comune che il lettore non avvertito lo ritiene perfettamente normale e non problematico. Come ha affermato il critico francese Ulysse, "en règle générale le théâtre 'érudit'[1] est essentiellement urbain" (XIII).

Questa ambientazione sistematica della commedia rinascimentale in città non sembra essere stata studiata, e nessuna spiegazione è stata perciò offerta dagli studiosi per questo fenomeno interessante. Questo è stato lo stimolo per iniziare un'indagine sul tema della città nella commedia rinascimentale. Il primo passo è consistito nella lettura sistematica di trentanove commedie, scelte semplicemente perchè ottenibili in edizioni moderne, segnalando ogni qual volta la città veniva menzionata nel testo. Il secondo passo è stato quello di formulare delle categorie entro le quali le varie commedie potevano ripartirsi. Il criterio è dato dalla diversa funzione che la città sembra avere nel meccanismo drammatico delle commedie esaminate.

---

[1] Théâtre "érudit" che si traduce erudito è il nome che si dà abitualmente a questo teatro in voga nel Rinascimento, il quale è stato ispirato dalle commedie latine di Plauto e Terenzio e dalla novellistica. Vedasi, Ulysse 668.

La prima categoria, la quale verrà esaminata nel primo capitolo, contiene le commedie in cui la città ha il ruolo di protagonista della trama. Nelle seguenti commedie: la Cortigiana, di Pietro Aretino, la Lena di Ludovico Ariosto e Gli Straccioni di Annibal Caro, la città è il soggetto principale. I personaggi e l'intreccio sembrano rispetto al ritratto della città avere importanza secondaria. Il lettore nota costantemente la presenza della città; è questa che viene continuamente richiamata nel corso dell'azione. Le commedie che appartengono a questa categoria non potrebbero essere ambientate in altre città. Esse danno la chiara impressione di essere state scritte per le loro rispettive città. La seconda categoria è quella delle commedie in cui la città ha una certa importanza scenica. Il soggetto di queste commedie è intimamente legato ad una particolare città, e questo legame diretto renderebbe difficile la loro ambientazione in un'altra città. Questa categoria è esaminata nel capitolo secondo e comprende le seguenti commedie: La Venexiana, anonima, la Talanta di Pietro Aretino e La Mandragola di Niccolò Machiavelli. La terza categoria è quella delle commedie in cui la città non ha una funzione preminente nella trama. Viene accennata, ma infrequentemente; la sua presenza è quasi marginale, per cui la sua ambientazione in un'altra città non sarebbe difficile. Nel terzo capitolo si esamina questa categoria che include le commedie seguenti: La Calandria di Bernardo Dovizi Da Bibbiena, la farsa, Il Frate di Anton Francesco Grazzini, La Moscheta e due dialoghi, Bilora e il Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo di Angelo Beolco. La quarta categoria mette in evidenza una contrapposizione fra la città e la campagna. In questa categoria, la contrapposizione è tutta a svantaggio della città; la campagna risulta come il luogo privilegiato, mentre la città viene messa sotto una luce negativa. Quest'ultima categoria si esaminerà nel quarto capitolo e comprende due commedie del Beolco: La Moscheta e La Vaccària.

Capitolo1

La città come protagonista

In questo capitolo si prenderà in esame la categoria di commedie in cui il luogo stesso dove si svolge l'azione, e si tratta di un ambiente urbano, sembra essere il fattore centrale della trama. Nell'esaminare le commedie raggruppate nel presente capitolo, si noterà che la molteplicità dei riferimenti diretti alla città e alla società, i quali ci comunicano una presenza fisica e anche una vivida immagine di quella città, ci permettono di sostenere che essa è il personaggio centrale. Queste commedie ~~non~~ possono essere esclusivamente categorizzate nè come a) commedie di carattere, nè come b) commedie d'intreccio,visto che la città ha un grandissimo ruolo nella trama.[1] Anche semplicemente alla lettura, queste commedie danno la netta impréssione che l'intenzione drammatica degli autori sia stata quella di raffigurare in modo molto dettagliato la città in cui hanno ambientato la loro commedia. Non vi è in esse, in effetti, un vero e proprio protagonista; i vari personaggi sono tutti in qualche modo secondari. E l'intreccio stesso ha una funzione subordinata, meccanica, e cioè quella di fare in modo che la città stessa in tutti i suoi molteplici aspetti appaia in primo piano, al centro degli avvenimenti scenici. Tenuto conto di ciò, si potrà dedurre l'impossibilità di ambientare queste commedie altrove che in quello specifico ambiente menzionato. Si cercherà di sottolineare come le commedie che entrano in questa

---

1 Philippe Van Tieghem, nel suo Dizionaire des Littératures, definisce la commedia di carattere come un "genre dramatique dans lequel l'élément comique vient de la peinture d'un caractère permanent de l'homme, et où ce caractère est mis en lumière par le comportement extérieur du personnage qui le possède, et par les conséquences que ce caractère entraîne dans la proprie vie de celui-ci ou dans le milieu social qui l'entoure," e la commedia d'intreccio viene definita come un "genre dramatique où l'élément comique réside dans l'effet de surprise que procure la succession imprévue des événements habilemente organisés par l'auteur" 919. Ci sembra utile ai nostri fini di usare la terminologia di Van Tieghem nella suddivisione dei tipi della commedia per caratterizzare le particolarità specifiche che vogliamo isolare.

categoria non possano essere ambientate in un'altra città, visto che esse sembrano essere state scritte proprio per quelle rispettive città.

A) La Cortigiana

Una commedia che senza alcun dubbio deve essere presa in considerazione è la Cortigiana di Pietro Aretino. Prima di intraprendere l'analisi di questa commedia, è necessario avvertire che si esaminerà la seconda redazione della commedia, cioè quella del 1534, tenendo conto però delle più importanti differenze fra questa e la redazione precedente, del 1525.[2] L'ambientazione dell'azione della città di Roma è annunciata, nella prima redazione, non senza un'allusione alla sua corruzione, nel Prologo:

> e mi vien da ridere perch'io penso che inanzi che questa tela si levassi dal volto di questa città, vi credevate che ci fussi sotto la torre de Babilonia, e sotto ci era Roma. Vedete Palazzo, San Piero, la piazza, la guardia, l'osteria de la Lepre, la Luna, la fonte, Santa Caterina e ogni cosa. Ma adesso che ricognoscete che l'è Roma al Coliseo, a la Ritonda e altre cose, e che siate certissimi che dentro vi si farà una comedia, come credete voi che detta comedia abbia nome? Ha nome La Cortigiana (Cortigiana, 1ª red., Prologo).

Nel prologo della seconda redazione, si ha un accenno più esplicito alla decadenza della città, resa quasi irriconoscibile per "esser stata a purgare i suoi peccati in mano de gli Spagnuoli" :

> Forestiere: Questa è Roma? misericordia, io non l'avrei mai riconosciuta.
>
> Gentiluomo: Io vi ricordo ch'ella è stata a purgar i suoi peccati in mano degli Spaguoli, e ben n'è ita a non star peggio (Cortigiana, 2ª red., Prologo, p.100).

---

2 Per le citazioni delle due redazioni della Cortigiana, si adopera l'edizione della Cortigiana publicata in Pietro Aretino, Teatro.

Infatti la Roma che viene raffigurata è proprio quella di quegli anni, cioè dopo il Sacco di Roma, quando appunto regnava anche la paura del Turco, come ci indica Alugia, mentre si confessa col Guardiano della chiesa di Santa Maria in Aracoli:

Alugia: Vorrei intender da la paternità vostra due cose: una se la mia maestra debbe andare in luogo di salvazione; l'altra se'l Turco viene o no.

Guardiano: Quanto a lo avenimento del Turco, non è vero niente. E quando egli pur venisse, che importa a te?

Alugia: Che importa a me, ah! ; quello impalar non mi va per fantasia in niun modo; impalar le povere donniciule vi par forse ciancia? (Cortigiana, 2ª red., III. 12)

La commedia è piena di riferimenti a luoghi noti della città, rievoca con grande vivacità la vita delle strade e delle piazze e, come si vedrà, quella della corte romana. Com'è stato detto da un critico, la commedia dell'Aretino è la più 'romana' fra le commedie del Cinquecento (Greco 80).

Nessun personaggio si può considerare come il protagonista. Protagonista della commedia è la città, Roma, con la folla e la vivacità dei suoi abitanti: giudei, meretrici e accattoni. Ognuno di loro ha una storia da raccontare su di Roma a chi vuole ascoltarlo. Il Baratto ha acutamente osservato che i personaggi sono "come degli specchi che mostrano da vari punti di vista la stessa realtà mutevole e instabile" ("Commedie" 380). Con le loro battute, essi ci fanno penetrare in una città continuamente in movimento, dove regna la confusione.

I personaggi menzionano diversi luoghi della città:

Parabolano: Donde ne vieni tu?

Rosso: Di campo di Fiore (Cortigiana, 2ª red., I.10).

Maestro Andrea: Ah, ah, andiamo a veder Camposanto, la guglia, San Pietro, la pina, (Cortigiana, 2ª red., II. 3).

Rosso: Non è ver niente. Tutte le donne da la prima vezzeggiano, e poi, posta da canto la timida vergogna loro, verrebbero in su la piazza di San

Pietro a cavarsi le loro voglie (Cortigiana, 2ª red., III.8).

Rosso: Se tu vedessi l'andare a processioni di capi, piedi, colli, arcami, ossi e catriossi, ti pareria vedere la processione che va a San Marco (Cortigiana, 2ª red., V.15).[3]

Sono questi soltanto alcuni esempi. Si può aggiungere che, sulla base delle indicazioni forniti dai personaggi (e con l'aiuto delle note del Petrocchi), si può affermare con sufficiente certezza che l'azione della commedia si svolge nei pressi di Campo di Fiori. Oltre ai numerosi riferimenti ai luoghi della città, ci sono accenni a personaggi ben noti della vita romana del tempo, come Gian Maria Giudeo, un famoso liutista, a quanto pare, d'origine tedesca, Mario Frette, il principe dei buffoni alla corte romana, e molti altri di diverso stato sociale e appartenenti a tutt'altro ambiente, come la Maggiorina e l'oste di nome Riccio.[4]

L'Aretino inoltre non manca di richiamare l'attenzione sul miscuglio dei diversi dialetti, delle parlate locali e delle lingue straniere--il senese di Messer Maco, il napoletano di Parabolano, il fiorentino del pescivendolo, il latino di Maestro Mercurio e di Messer Maco--che contribuiscono a creare quell'impressione di confusione e di caos, che è una componente importante dell'immagine di Roma in questa commmedia.

Per le vie di Roma e nei mercati si muove gente di ogni specie: "furfanti," e cioè accattoni, che cercano di vendere, a furia di gridare, le "belle istorie," e cioè i resoconti dei grandi avvenimenti politici e religiosi del tempo:

A le belle istorie, istorie, istorie, la guerra del Turco in Ungheria, le prediche di fra Martino, il Concilio, istorie, istorie, la cosa d'Inghilterra, la pompa del papa e de l'imperadore, la Circumcision del Vaivoda, il sacco di

---

3 Altri luoghi accennati nella 2ª red , della Cortigiana s'incontrano nei: Prologo, p. 98, I.2, I.9, I.14, I.22, II.7, II.8, IV.2, IV.6, V.10, V.16 e V.20.

4 Per onformazioni più precise su questi personaggi storicic incontrati nella commedia, si rimanda il lettore alle note del Petrocchi, nella sua edizione della Cortigiana, in Aretino, Teatro.

> Roma, l'assedio di Fiorenza, lo abboccamento di Marsilia con la conclusione, istorie, istorie, istorie (Cortigiana, 2ª red., I.4).[5]

pescivendoli e giudei, venditori di vestiti usati, facile bersaglio di truffatori, esperti della vita di strada. In I.23, il servo Rosso, vestito col mantello di seta del padrone, Parabolano, si avvicina ad un pescatore di origine fiorentina e gli truffa delle lamprede Il pescatore rimane avvilito, e parla male di Roma, spingendo gli ascoltatori (e i lettori) contro la città--una specie di Babilonia, dove regna non la giustizia, ma il latrocinio, e dove s'incontrano ad ogni passo tipi come Rosso:

> Che maledetta sia Roma, chi ci sta e chi l'ama e chi gli crede. E lo dirò a suo marcio dispetto, io mi credeva che il castigo che l'ha dato Cristo per mano de gli Spagnuoli, l'avesse fatta migliore, ed è più scelerata che mai (Cortigiana, 2ª red., I.23).[6]

Al mondo dei piccoli mercanti appartengono anche le ruffiane e le streghe, che anch'esse cercano di vendere la loro mercanzia. Tale è Alugia, la ruffiana, che aiuta Rosso a beffare Parabolano. Essa esercita l'arte della stregoneria. La fattucchiera, sua maestra (morta sul rogo per un "pochettino di veleno, ch'ella diede al compare per amor de la comare," II.7), le ha lasciato in eredità tutti i suoi segreti:

> Alugia: Ella mi lascia strettoie da ritirar poppe che pendono, mi lascia il lattovaro da impegnare e da spregnare, lascia un fiasco d'orina vergine.
>
> Rosso: A che s'adopera cotale orina?
>
> Alugia: Si bee a digiuno per la madre, ed è ottima a le marchesane. Mi lascia carta non nata, fune d'impiccati a torto, polvere da uccider gelosi, incanti da far impazzire, orazioni da far dormire e ricette da far ingiovanire (Cortigiana, 2ª red., II.7).

Il paradiso di questo mondo è la taverna, e come tale essa ci viene descritta da Cappa, anche lui come Rosso è al servizio di Parabolano:

---

5 La spiegazione di questi avvenimenti politici e religiosi si trova a p. 793, nota 4 dell'edizione della Cortigiana, a cura del Petrocchi, già citata.

6 In V.24, si ha un'altra critica contro di Roma pronunciata dal Giudeo, il quale era stato precedentemente derubato da Rosso. Giudeo: "O Roma porca, belle ragioni che tu tieni! Ma il diavolo non vuole che comparisca il Messia, che forse forse ella non andria così."

> Chi non è stato a la taverna non sa che paradiso si sia; il mio Rosso da bene mi ci ha menato, e abbiamo mangiato cinque lamprede che hanno posto la mia gola in cielo. O taverna santa, o taverna miracolosa, santa dico per non esserci né stento, e miracolosa per li spedoni che si voltano per se stessi (Cortigiana, 2ª red., II.1).

L'inferno è invece rappresentato, per i servi come Rosso e Cappa, dal tinello, il refettorio delle persone di rango più basso e che non hanno accesso alle sale da pranzo dei notabili. Memorabile è la descrizione che ne fa Rosso, parlando con Alugia:

> Come la mala ventura ti sforza andare in tinello, sùbito che tu ci entri, te si rapresenta a gli occhi una tomba sì umida, sì buia e sì orribile che le sepolture hanno cento volte più allegra cera. E se tu hai visto la prigion di Corte Savella, quando ella è piena di prigioni; vedi il tinello pieno di servidori in su la ora del mangiare, perché simigliano prigioneri coloro che mangiano in tinello, sì come il tinello simiglia una prigione; ma son più grate le prigioni che i tinelli assai, perché di verno le prigioni son calde come di state, e i tinelli di state bollono e di verno son sì freddi che ci fanno aghiacciar le parole in bocca, e il tanfo de la prigione è manco dispiacevole che la puzza del tinello, perché il tanfo nasce da gli uomini che vivono in prigione, e la puzza nasce da gli uomini che muoiano in tinello (Cortigiana, 2ª red., V.15).

Con questa descrizione dell'ambiente sordido e miserabile dei tinelli, dove i servi muoiono di freddo e di fame, l'Aretino ci fa passare dalla vita all'aperto, per le vie e nelle piazze della città, a quella che si svolge nel chiuso dei palazzi, nell'oscuro e infetto recesso dove i servi soffrono.

Ad un livello naturalmente diverso, si vede la vita dei padroni: la vita della corte e dei cortigiani. Nella corte regna l'invidia e l'opportunismo. Tutti cercano di sfruttare gli altri per raggiungere il loro scopo, e una volta che lo hanno raggiunto, dimenticano, o fingono di dimenticare, l'aiuto ricevuto. Ecco, per esempio, le raccomandazioni di Maestro Andrea a Messer Maco, che vuol diventare cortigiano:

> Altro non c'è da fare se non che giurate, quando sarete fatto cortigiano e cardinale, di farmi carezze, perché non è sì tosto uno entrato in corte che muta verso, e di dotto, savio, e buono, diventa ignorante, pazzo e tristo; e ogni vil furfante, come sente il ciambellotto che gli risuona d'intorno, non degna più a niuno, ed è nemico mortal di chi gli ha fatto piacere, perché si vergogna di confessare d'esser stato in miseria (Cortigiana, 2ª red., IV.1).

Nella città di Roma non vi è posto per le persone oneste: chi desidera andare avanti deve essere corrotto. Flamminio, un bravo cortigiano si rende conto di aver sprecato la sua vita al servizio della corte pontificia:

> Come può la mia speranza maturare i frutti, non avendo ancora i fiori? e vistomi dianzi ne lo specchio la barba bianca, mi son venute le lagrime in su gli occhi per la gran compassione che io ho presa di me stesso, ché non ho nulla da vivere: oimè, sfortunato me! quanti gaglioffi, quanti famigli, quanti ignoranti e quanti ghiottoni conosco io ricchi, e io non sì mendico? orsù io delibero di andare a morire altrove; e mi duole sino a l'anima che ci venni giovane, e me ne andrò vecchio; e ci venni vestito, e me ne vado nudo; ci venni contento, e me ne parto disperato (Cortigiana, 2ª red., III.7).

Per potere vivere a corte senza fastidio, si deve essere, come ci dice Valerio, "sordo, cieco, muto, asino, bue e capretto" (I.9). Fra i vizi dei cortigiani, l'Aretino rivela la vanità e l'effeminatezza.

> Questo ve lo insegnerà ogni cortigianuzzo furfantino, che sta da un vespro a l'altro come un perdono a farsi nettare una cappa e un saio d'accotonato, e consuma l'ore in su gli specchi in farsi ricci e ungersi la testa antica, e col parlar toscano, e co'l Petrarchino in mano, con un: sì a fé, con un: giuro addio, e con un: bacio la mano, gli pare esser il totum contiens (Cortigiana, 2ª red., I.22).[7]

Inoltre, l'autore rivela anche l'omosessualità:

> A punto; dico l'ultima, perché le donne non s'usano più in corte. E questo aviene che non sendo lecito il tor moglie, si to' marito; e con sì bel modo si cava ognun le sue voglie, e non dà contra a le leggi (Cortigiana, 2ª red., III.6).[8]

La corruzione e gl'inconvenienti della vita di corte sono sottolineati in una scena fra un cortigiano del tempo di Leone X, Sempronio e Flamminio. Sempronio vorrebbe mettere il figlio, Camillo, a corte, perché impari le "virtù e i costumi, e con tal mezzo possa venire in qualche utile riputazione." (II.6) Ma la situazione è radicalmente mutata dal tempo di Leone X a quello di Clemente VII, come appunto Flamminio spiega al vecchio Sempronio,

---

7 Maestro Andrea si indirizza con questa battuta a Messer Maco.

8 Rosso dice queste parole a Alugia. Altre scene in cui si possono incontrare altre caratteristiche dei cortigiani sono in: I.11, II.4, IV.7 e II.13.

facendo una descrizione dei disagi, delle ingiustizie, degli odi, dei cattivi costumi che regnano alla corte di Roma. Tanto che Sempronio rinuncia al suo progetto col dire: "egli è dunque meglio stare ne lo inferno che ne la corte d'oggidì" (II.6). Flamminio rincara la dose, aggiungendo: "Cento volte; perché ne l'inferno é tormentata l'anima, e ne la corte l'anima e 'l corpo" (Cortigiana, 2ª red., II.6).[9]

E poi c'è la scena dell'atto III, aggiunta nella seconda redazione della commedia, quando Aretino si era trasferito a Venezia, dove appunto era stato ben accolto e aveva trovato protezione e amicizie. La contrapposizione fra Roma e Venezia è naturalmente tutta a svantaggio di Roma e della corte romana. Venezia è il paradiso per i cortigiani delusi come Flamminio, il personaggio che rappresenta più da vicino l'autore, perché esprime le delusioni e i rancori che aveva provato l'Aretino nel suo soggiorno a Roma (Baratto, "Commedie" 375):

> Io me ne andrò forse a Vinegia, ove sono già stato, e arrichirò la povertà mia con la sua libertade, ché almeno ivi non é in arbitrio di niun favorito né di niuna favorita di assassinare i poverini; perché solamente a Vinegia la giustizia tien pari le bilance; ivi solo la paura de la disgrazia altrui non ti sforza ad adorare uno che ieri era un pidocchioso, e chi dubita del suo merito guardi in che maniera Iddio la essalta; e certamente ella è la Città Santa e il Paradiso terrestre (Cortigiana, 2ª red., III.7).[10]

---

[9] Altre scene in cui l'Aretino si lancia contro la corte pontificia, non ancora menzionate, sono IV.7 e V.1.

[10] All'inizio questo studio, sulla Cortigiana, si era già ccennato alla differenza fra le due redazioni di questa commedia. La 1ª redazione, del 1525, non è stata pubblicata dall'Aretino, il quale si trovava a Roma, alla corte pontificia quando redasse questa prima versione. L'autore era stato deluso nelle sue speranze di riconoscimento da parte della Chiesa., come indica Davico Bonino, ed., in, Il teatro italiano: La commedia del Cinquecento, tomo 2, p. xxviii. In questa prima redazione, il suo rancore verso la corte Papale è presente e traspare maggiormente nelle pagine della commedia. Per esempio, nel prologo, egli minaccia gli spettatori dicendo che se loro non faranno silenzio egli racconterà i loro segreti. Parlando del prologo, si vede che nella 1ª redazione, l'Aretino include personaggi contemporanei, conosciuti a Roma, che non sono inclusi nel prologo della 2ª redazione: Mario romanesco, Cecotto genovese, Messer Lorenzo Luti ed altri, i quali sono stati identificati dal Petrocchi, nella sua edizione della Cortigiana, già citata in questo studio. Dalla seconda redazione questi elementi di attualità sono esclusi. Quando l'autore scrisse la 2ª, egli si trovava a Venezia, dove era stato accolto con sua grande soddisfazione. La scrisse nel 1534, nove anni dopo la prima, e si nota che l'autore è più distaccato e il suo rancore verso la corte Papale è diminuito. C'è invece, in questa

Venezia è il Paradiso Terrestre, la vera città Santa. Roma è il contrario.

Roma è la vera protagonista della commedia. A questo proposito si ricorderà l'osservazione del Padoan, secondo cui " La trama è solo pretesto per ritrarre la strada e l'ambiente cortigiano in ampi graffianti squarci di vita contemporanea" (La commedia 145). Di un'opinione simile è anche il Baratto, il quale, nel suo studio, Commedie di Pietro Aretino, sostiene che " il 'racconto scenico' della Cortigiana riflette una delle ' cento commedie'che si svolgevano a Roma" e "nasce da uno stimolo reale e quotidiano di buffonerie, colto a volo per i palazzi e le strade" (376).

B) La Lena

Per l'importanza che ha la città, la Cortigiana è simile alla Lena. Anche nella commedia dell'Ariosto la città è la vera protagonista della commedia. Ma l'Ariosto ricorre all'ironia per criticare i difetti della società ferrarese, mentre l'Aretino denuncia apertamente e aspramente la società ad ogni livello, da quello popolare a quello della corte. Secondo il Davico Bonino, l'atteggiamento aggressivo, forse addirittura provocatorio, dell'Aretino si deve far risalire a delle ragioni personali, al fatto cioè che durante il suo soggiorno romano egli non aveva ottenuto i favori e i riconoscimenti che si aspettava, ed aveva sentito, come dice il critico, " le frustazioni dell'intellettuale di corte" (Il teatro italiano 2, xxviii).

---

seconda, l'esigenza di lodare Venezia, mettendo Roma al polo opposto, mostrando la sua decadenza per sottolineare di più la superiorità di Venezia. Nella 2ª redazione, l'Aretino è meno polemico e il suo discorso contro la corte pontificia tende a essere più universalizzato. Quello che desidera è di esaltare la città di Venezia per la sua benevolenza verso di lui. Il suo discorso risulta più convincente quando mostra la corruzione della corte Papale a Roma. Si include una lista di scene, diverse nelle due redazioni, che riguardano la città. La scena II.15 della 1ª redazione,che corrisponde alla scena II.6 della 2ª, è leggermente diversa. E` la scena nella quale Flamminio dissuade Sempronio dal mettere il figlio a corte. Nella 2ª redazione, la scena è più drammatica, perché Flamminio critica la corte romana ferocemente. La scena III.7 della 1ª redazine, è meno lunga e Valerio non esalta Venezia come nella scena III.7 della 2ª, la quale scena è molto importante per mostrare la corruzione di Roma e la bontà di Venezia. Altre scene diverse e meno importanti sono: IV.7, IV.15, IV.17, V.7, V.14 e V.17.

Lo stesso Davico Bonino nella sua analisi della Lena, dell'Ariosto scritta nel 1528, ha osservato che il protagonista, "non è un personaggio o un singolo tema come nel Negromante, ma una città, Ferrara: una collettività colta nel suo quotidiano atteggiarsi" (Il teatro italiano 1, xviii). Per questo La Lena è simile alla Cortigiana dell'Aretino, nella quale, come si è visto, si potrebbe dire che la protagonista della commedia è Roma e non già uno dei tanti personaggi. Fra a Lena e la Cortigiana esiste, però, una notevole differenza: l'Ariosto non dipinge un quadro grottesco di Ferrara come fa l'Aretino di Roma. L'Ariosto guarda la società a lui contemporanea con un sorriso malizioso, quasi paterno-- lo stesso sorriso che si nota nelle Satire e nel suo capolavoro, L'Orlando Furioso-- e fa dell'ironia sull'ipocrisia e sulla corrutela degli uomini, tanto del basso popolo, quanto di quelli che detengono il potere, esclusi però, gli Estensi, cioè la famiglia regnante.

La presenza della città con le sue vie, palazzi e dintorni si nota costamente nella trama. A questo proposito, lo studioso Cesare Segre ha scritto che:

> Un elemento assolutamente originale e genio è lo sfondo, ossia Ferrara e i dintorni. La geografia ariostesca va progressivamente precisandosi, e si arrichisce di nomi di vie piazze, porte, bordelli, osterie, botteghe e chiese (Ariosto, Commedie XLII).

E appunto per questa ricchezza di luoghi accennati nel corso della commedia, si è cercato di ricavare, dalle battute dei personaggi, in quale sobborgo ferrarese l'azione della commedia si svolga. Ma, purtroppo questo lavoro è stato vano, sia perché non vi sono indicazioni abbastanza precise, sia perché le carte geografiche di Ferrara tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento non sono di grande aiuto.[11] Sappiamo con certezza che l'azione si svolge in un quartiere che non fa parte dell'Addizione Erculea, perché nell'atto quarto scena nona, Lena dice a Menica:

Lena:

---

[11] Abbiamo consultato lo studio di Bruno Zevi, Biagio Rossetti perché lo Zevi, fornisce delle piante di Ferrara dopo l'Aggiunta Erculea, fatta dall'architetto Rossetti. Con queste piante si è cercato di individuare il luogo preciso dove l'azione della commedia si svolge, mediante i riferimenti ai luoghi di Ferrara che s'incontrano nel testo.

Va', madre mia, se m'ami, fin agli Angeli.

Menica:
Ora?

Lena:
Ora sì.

Menica:
Lasciami prima mettere
La cena al fuoco.

Lena:
Non, va' pur, che mettere
Io saprò senza di te al fuoco una pentola.
Va': come sei dritto la chiesa, piegati
Tra l'orto de li Mosti e 'l monasterio;
E va' su al dritto, fin che giungi, al volgerti
A man sinistra, alla contrada dicono
Mirasol, credo. Or va' (IV. 9, 1150-1160).[12]

La contrada di Mirasole e gli altri luoghi nominati da Lena fanno parte dell'Aggiunta Erculea, i quali si trovano al nord di Ferrara.[13] I personaggi della commedia abitano probabilmente nella parte sud, forse vicino alla Piazza del Duomo. Si notano, infatti, parecchi accenni a edifici che si trovano in questa piazza e a strade vicine:

Corbolo:
Isac e Beniami
Dai Sabbioni ho avisato: ora vo' volgermi
Ai Carri, quei da Riva saran gli ultimi (III. 6, 820).

Corbolo:
E senza lume, come fu a quei portici
Che sono a dirimpetto di San Stefano,
Fu circondato da quatro, et aveano
Arma d'asta, ch'assai colpi gli trassero (III.2, 670-673).

Corbolo:
In Vescovato aspettami;

---

12 Per le citazioni della Lena, in questo lavoro si è adoperato la Lena pubblicata in Ariosto Commedie, Vol.4, di Tutte le opere di Ludovico Ariosto, a cura di Angela Casella, Gabriella Ronchi e Elena Vasari.

13 Ariosto, Commedie, nota 49 1120. Nella Contrada di Mirasole, l'Ariosto nel 1526, acquistò dei terreni e una casa nella quale trascorse gli ultimi anni della sua vita. Gli altri luoghi accennati da Lena sono oggigiorno i seguenti: agli Angeli è Corso Ercole I, nel quale si trovava la Chiesa Santa Maria degli Angeli (che fu distrutta in un incendio), in monastero (la Certosa), l'orto de li Mosti erano terreni circonstanti al Palazzo de Mosti. Questi luoghi, palazzi e chiese facevano parte dell'Addizione Erculea.

Ma non cantar; -- et io: -- Non è la statua
Del Duca Borso là di me più tacita (II.3, 486-489) [14].

La via dei Sabbioni, la chiesa di Santo Stefano, la statua di Borso d'Este che è di fronte al Duomo, si trovano tutti in questa piazza. Si è già detto che la Piazza del Duomo a Ferrara è situata nella parte antica della città, a sud.

Un altro elemento che mette in rilievo la presenza fisica della città sono i riferimenti a persone conosciute dagli spettatori e dai lettori. Ad esempio, per le strade di Ferrara, si possono incontrare i noti ubriaconi, Cochiolin, Sabbadino, e Mariano, che vanno all'osteria Gorgadello, la più famosa della città. Essi sono ricordati, nella prima scena della commedia, beffardamente dal servo Corbolo, nella sua conversazione col giovane innamorato, Flavio, che gli ha appena cantato le bellezze degli occhi della sua Licinia:

Corbolo:
Gli occhi di Cochiolin più confarebbonsi.
Di Sabbadino, Mariano e simili
Quando di Gorgadello ubriachi escono (I.1, 65).

Sabbatino (Sabadino Moro) e Mariano (Mariano Luparini) erano salariati della corte estense. Ciuculin è pure ricordato dal Bentivoglio nella Satira IV.[15]

Frequenti sono gli accenni alla vita della città e dei suoi abitanti, e come ben dice Georges Ulysse, questo dimostra " un intérêt de plus en plus marqué pour la classe moyenne ou le peuple" (666) da parte dell'Ariosto, in questa commedia. Si tratta di un piccolo mondo nel quale tutti cercano di sopravvivere. E una società che si preoccupa innanzitutto di procurarsi denaro, una società povera, la quale è spesso costretta a mezzi illegali per poter tirare avanti. Ci sono per esempio, i formaggiari che tentano di frodare il dazio:

Corbolo:
Io vi dirò. Questi Giudei che prestano
A Riva, ier compraro una grandissima
Quantità di formaggio, e caricatolo

---

14 Altri luoghi menzionati nel testo sono nei: I.2, I.3, II.1, II.3, III.I e V.I.

15 Segre lo fa notare alla nota 9, in Ariosto, Commedie 1108.

Han su dua carra, et in modo copertolo
Sotto la paglia, che non potria accorgersi
Alcun che cosa fusse, non sapendolo
Come io, che 'l so da quel da chi lo comprano:
E senza aver tolto bolletta, o dazio
Pagato alcun, per queste vie il conducono (V.1, 1275-1284).

Vi sono i guardacaccia del duca che vendono i fagiani cacciati abusivamente.

Corbolo:
(Io mi parto: mi sèguita
Un d'essi, e al canto ove comincian gli Orafi,
Mi s'accosta, e pian pian dice: -- Piacendoti
Un paio di fagian grassi, per quindeci
Bolognini gli avrai. -- Sì sì, di grazia, --
Rispondo; et egli: -- In Vescovato aspettami;
Ma non cantar; -- et io: -- Non è la statua
Del duca Borso là di me più tacita. --
In questo mezzo un cappon grasso compero
Ch'avea adocchiato, e tolgo sei melangole,
Et entro in Vescovato; et ecco giungere
L'amico coi fagian sotto, che pesano
Quanto un par d'oche. Io metto mano, e quindeci
Bolognin su l'altar quivi gli annovero.
Mi soggiunge egli: -- Se te ne bisognano
Quattro, sei, sette, diece paia, accennami,
Pur che tra noi stia la cosa. -- Ringrazialolo) (II.3, 481- 497).

E subito dopo si aggiunge:

Corbolo:
(E gli prometto la mia fede d'essere
Secreto: ma mi vien voglia di ridere;
Che 'l Signor fa con tanta diligenzia
E con gride e con pene sì terribili
Guardar la sua campagna; e li medesimi
Che n'hanno cura, son quei che la rubano.) (II.3, 499-504).

Tutti quanti, chi in un modo chi in un altro, sono coinvolti in affari illegali. Possiamo scusare il modo in cui agiscono i formaggiai e gli staffieri del duca, perché sono poveri. Ma i podestà, i capitani e gli avvocati, i quali appartengono agli strati più alti della società, si dimostrano altrettanto corrotti e non ispirano nessuna fiducia:

ILario:
Rimedio? E che rimedio poss'io prenderci?

Corbolo:
Parlate al podestade, ai segretarii,
E se sarà bisogno, al Duca proprio.

Ilario:
E che diavolo vuoi che me ne faccino?

Corbolo:
Faccian far gride.

Ilario:
Acciò ch'oltre alla perdita,
Sia il biasmo ancora. Non direbbe il populo
Che tolto solo e senza armi l'avessero,
Ma che assalito a paro a paro, e tôltogli
Di patto l'armi e li panni gli fossero
Stati. Or sia ancor ch'io vada al Duca, e contigli
Il caso; che farà, se non rimettermi
Al podestade? E 'l podestate subito
M'avrà gli occhi alle mani; e non vedendoci
L'offerta, mostrerà che da far abbia
Maggior faccende: e se non avrò indizii
O testimoni, mi terrà una bestia.
Appresso, chi vuoi tu pensar che siano
Li malfattori, se non li medesimi
Che per pigliar li malfattor si pagano?
Col cavallier dei quali o contestabile
Il podestà fa a parte; e tutti rubano (III.2, 716-736).

Quello che si fissa nella mente del lettore è che tutti in questa Ferrara ariostesca cercano di sfruttare il prossimo. I suoi abitanti sono privi di ogni sentimentalismo. In questa società quello che conta è il denaro. Come dice un critico: "Rubare, a ogni modo e a chiunque, sembra una regola" (Scorrano 348)[16]. E tuttavia questa società non viene denunciata e condannata apertamente. Lo strumento di cui si serve l'Ariosto è l'ironia. Si potrebbe dire che l'Ariosto si diverte a rappresentarci l'avidità di guadagno del popolino ferrarese che continuamente cerca d'innalzarsi socialmente. La sua ironia, diventa però, più aspra quando si tratta della burocrazia: a Ferrara non esiste giustizia. Bartolo, nel monologo dell'atto quarto, scena seconda, ci racconta le noie e le spese nelle quali è incorso inutilmente nel tentativo di farsi pagare da Pacifico:

Io gli ho mandato dieci volte o dodici
Li messi, acciò che li pegni gli tolgano;
Ma questi manigoldi, pur che siano

---

16 Lo Scorrano cerca di mostrare che il denaro è l'elemento che condiziona l'azione della commedia.

Pagati del viaggio, poco curano
Di far essecuzion alcuna. Il credito
Mio primo era quaranta lire e quindici
Soldi; e di questo tenuto in litigio
M'ha quattr'anni, e ci son ben tre sentenzie
Date conformi; et ho speso in salarii
D'avvocati, procuratori e giudici,
Duo tanti e poco men le citatorie,
Le copie de scritture e de' capituli
Mi costan. Metti appresso intolerabile
Fatica e gravi spese degli essamini,
Del levar de' processi e de sentenzie,
Le berrette che a questo e a quel traendomi,
Le scarpe c'ho su pel palazzo logore
Drieto ai procurator, che sempre correno:
Più di quaranta lire credo vagliano.
Poi, dopo le fatiche e spese, i giudici
Solo in quaranta lire lo condannano;
E chi ha speso si può grattar le natiche.
Ve' le ragion che in Ferrara si rendono! (IV. 2, 968-998).

A proposito dell'atteggiamento dell'Ariosto sulla corruzione, scrive il Segre che è:

> un atteggiamento moralistico d'impronta letteraria e tradizionale, la cui convenzionalità è già stata ampiamente messa in luce a proposito del clero e di notai e avvocati (Ariosto, Commedie XII).

Ma, anche se l'atteggiamento moralistico dell'Ariosto è un tema letterario, ciò non significa che l'Ariosto non stia anche criticando la società ferrarese del suo tempo. Nella commedia, i riferimenti alla città e alla società rivelano l'impegno con cui l'autore ha rappresentato la vita cittadina. Anzi, la Ferrara cinquecentesca è sempre presente lasciandoci con l'impressione che essa è la vera protagonista.

C) Gli Straccioni

Similmente a quanto è stato detto per La Lena e per la Cortigiana, anche per gli Straccioni, di Annibal Caro, scritta nel 1543, è stato asserito che la città di Roma è il personaggio onnipresente della commedia:

> Un personaggio presente in ogni momento anche se non può essere compreso nell'elenco degli attori, un personaggio che non è di carne come gli altri, ma piuttosto di edifici e di strade, di civiltà e di religione, di vitupero e di peccato, di fasto e di ricchezze, di pietre antiche e nuove, un

> personaggio, il più solenne della commedia e il più nobile è Roma, quella 'Roma santa' e quella 'Roma del diavolo'! (Greco 315).

Nell'analisi di questa commedia si vedrà che la città di Roma è strettamente connessa con l'azione della trama anche se il suo ruolo come personaggio centrale è meno evidente che nelle altre due commedie già esaminate precedentemente.

L'azione si svolge al tempo di Paolo III, zio di Pier Luigi Farnese: "in Roma, su la Piazza Farnese, a tempo di Paolo terzo" (IV.27).[17] La Roma che viene raffigurata nel corso della trama appartiene a questo periodo specifico della sua storia, tanto che, il Caro riteneva che la commedia fosse strettamente legata alla Roma di quel tempo, come egli dice appunto, in una lettera del 1548, per motivare il suo rifiuto di farne una copia alla figlia del defunto Pier Luigi Farnese, a cui servizio era il Caro quando scrisse la commedia, Vittoria, andata sposa a Guidubaldo della Rovere, duca di Urbino:

> le rispondo quanto a la comedia, che oltre ch'ella non sia degna d'esser recitata in cospetto de l'Eccellenze Vostre non è accomodata a niun altro luogo che a Roma, e per Roma fu fatta, e per quel tempo, e d'un soggetto che allora era fresco ed a gusto del signor duca suo Padre bon. mem., con partecipazione del quale fu così compilata. E le persone che vi si introducevano, e quelle de le quali si fa menzione, non sono conosciuti se non qui. Sicchè altrove riuscirebbe freddissima, ed anco impertinente; e non so, se ancora qui fosse più buona, essendo passata l'occasione perché fu fatta (Caro, Lettere 689-90).

Un fatto realmente accaduto a quel tempo, la contesa fra i fratelli Giovanni e Battista Canali -- gli "straccioni" del titolo -- e i Grimaldi, gli aveva forse fornito lo spunto (Greco 124).[18] I due fratelli erano veramente esistiti ed erano verosimilmente noti agli spettatori:

> Spettatori, voi dovete la più parte aver conosciuti gli Straccioni: Quel Giovanni e quel Battista, o quel Battista, o piuttosto quel Giovan Battista, fratelli Sciotti, che erano due in uno o uno in due; voi m'intendete: quell'Avino Avolio de' nostri tempi con quei palandrini lunghi, lavorati di toppe sopra toppe e ricamati di refe riccio sopra riccio: quei zazzeruti, con quei nasi torti, arcionati e pizzuti, quegli unti bisunti, che andavano per Roma sempre insieme ch'erano d'una medesima stampa, che facevano, che

---

17 Per la presente commedia si cita dall'edizione,pubblicata in Annibal Caro,"Gli Straccioni" in Commedie del Cinquecento, Vol. 2. A cura di Nino Borsellino.

18 I due fratelli, come dice il Greco, forse avevano chiesto soccorso a Pier Luigi Farnese, protettore del Caro.

dicevano le medesime cose, che parlavano tutti due in una volta o l'uno serviva per eco l'altro (Prologo).

Oltre ai due fratelli "straccioni," anche "Barbagrigia stampatore" e il matto Mirandola erano esistiti realmente. Barbagrigia è Antonio Blado, famoso stampatore e amico del Caro, ricordato nelle Lettere Familiari. La commedia ha inizio proprio davanti alla sua bottega, non lontana da Campo dei Fiori e da Palazzo Farnese ("Oh bel palazzo! Oh bella piazza! Oh bella Roma! " (I.1):

Pilucca: Oh! Ecco qui la bottega di Barbagrigia stampatore.

Demetrio: Non è poco.

Pilucca: Siate il ben trovato, Barbagrigia.

Barbagrigia: E tu il benvenuto.

Pilucca: Come va?

Barbagrigia: Grassamente come tu vedi.

Pilucca: Veggo bene che non potete più capir nella mostra. Oh ve' pancia onnipotente ch'avete fatta. Dio ve la benedica! (I.1)

E Mirandola doveva esser ben noto per le sue sciocchezze, che erano oggetto di riso per i cittadini romani del tempo (Greco 125).

Numerossimi sono, poi, i riferimenti a luoghi precisi della città: Ripa, Ponte Sant'Angelo (I.1), corte Savella (II.2), via Giulia (IV.2), ecc.[19] L'azione si svolge, intorno a Campo dei Fiori, non lontana da Palazzo Farnese, allora in costruzione (I.1)

L'immagine di Roma che si ricava dalla lettura di questa commedia è ben diversa da quella che ce ne dà l'Aretino nella Cortigiana, ma non meno importante. La differenza sta nel fatto che la "Roma del diavolo" è qui soverchiata dalla "Roma Santa." Nella Roma di Paolo III, l'ordine e la giustizia prevalgano sulla confusione e sulla corruzione. In IV.4, il Procuratore rimane scandalizzato dalle soperchierie fatte ad Agatina da Marabeo:

---

[19] Altri luoghi menzionati sono nei: II.5 e IV.4.

> Oh ghiotto da forche, in Roma, ne la piazza Farnese, a tempo di Paolo terzo queste soperchierie ad una vergine! E forse che 'l papa non si truova di presente in questo palazzo? Non dubitate, figliuola mia, che voi sète salva, e questo tristo sarà castigato (IV.4).

E lo stesso Procuratore ammonisce severamente il Cavalier Giordano:

> Cavaliero, se voi fate di questi scherzi a tempo di questo papa, vi sarà tagliato quanto capo avete. Troppo grande ardire è questo vostro, di far privato carcere in Roma, di sforzar le donne, di ammazzar gli uomini e di aver sí poco rispetto a un principe come questo (V. 5).

Il lettore rimane con l'impressione che Roma è una nobile città, non soltanto da un punto di vista estetico, ma anche da un punto di vista morale. E una città nella quale, sotto il papato di Paolo III, le leggi non permettono che i cristiani siano schiavi. Però, è interessante che il Caro sottolinei che ciononostante questo possa succedere ugualmente, visto che il Cavalier Giordano e Marabeo non seguono le leggi. Possiamo pertanto dire che l'autore non condanna apertamente la città, come invece faceva l'Aretino, ma fa tuttavia delle critiche a Roma: a Roma c'è questa moralità perché "questo papa" (V.5) l'esige; purtroppo non tutti sono disposti a seguirla.

All'inizio della discussione sugli Straccioni, si è detto che Roma potrebbe essere considerata come la protagonista della commedia, ma si è anche aggiunto che il suo ruolo come protagonista non è così evidente come lo è Roma nella Cortigiana oppure Ferrara nella Lena. In queste due commedie, e ancora maggiormente nella Cortigiana, i personaggi continuamente evocano la città nel corso dell'azione. In ambedue commedie gli accenni alla città sono numerosissimi, dandoci l'impressione che esse sono le protagoniste. Possiamo anche aggiungere, che le trame sono state solo pretesto per raffigurare le città perchè sono proprio le città che saltano agli occhi dei lettori e non già uno dei tanti personaggi. Una delle funzioni dei personaggi sembra quella di richiamare l'attenzione del lettore alla città, come dimostrato da alcune battute la cui funzione è solo quella di descrivere la città fermando l'azione. Per quanto riguarda l'intreccio, anche esso ha una funzione secondaria perchè è solo una scusa per raffiguare il luogo in cui si svolge l'azione. Gli autori non si sono preoccupati molto nello sviluppo dei personaggi oppure dell'intreccio bensí il loro

scopo sembra di esser stato proprio quello di raffigurara la città del loro tempo. Queste commedie rievocano con grande efficacità la città e la società in cui sono state ambientate. Potrebbero essere studiate come documenti storici e sociologici, come indica Georges Ulysse:

> L'expérience humaine et sociale des auteurs des meilleures comédies du siècle les conduit a faire suivre sous les yeux de l'auditoire l'image de la vie quotidienne, et il serait illusoire de croire que, "rustique" ou "érudite," la comedie n'apportait qu'un divertissement. Faute d'insister sur l'intesité avec laquelle des écrivains comme Machiavel et l'Aretin, mais aussi l'Arioste, Strozzi ou Belo rendent la réalité sociale de leur temps, on méconnaît l'importance historique de l'apport que ces ouevres ont offert à la culture du Cinquecento (667-68).

Per di più sarebbe quasi impossibile ambientare queste commedie in un'altra città. La lettura rivela che sono legate alla città in cui sono state ambientate e per un pubblico che conosceva la città. Se si cambiasse il luogo dove si svolge l'azione si otterrebbero delle commedie completamente diverse.

Ciò che si è sostenuto di sopra per la Cortigiana e La Lena potrebbe essere detto per Gli Straccioni, cioè che la città può essere considerata come la protagonista della trama. Si è sottolineato il fatto che si ha una presenza fisica e anche morale della città di Roma. Il testo ci indica che la città sta cambiando architettamente con la costruzione del Palazzo Farnese (I.1). Inoltre abbiamo visto che la contesa fra i fratelli Giovanni e Battista Canali -- gli "straccioni" e i Grimaldi ha forse fornito lo spunto al Caro per scrivere la commedia usando questo come uno degli argomenti. Un fatto sintomatico è il rifiuto del Caro di dare una copia della commedia a Vittoria, figlia di Pier Luigi Farnese, che voleva farla rappresentare altrove, rifiuto giustificato da lui per il fatto che la trama era talmente legata a Roma che una sua recita altrove non avrebbe avuto senso. Questi elementi rivelano che la città è molto legata alla commedia. L'autore stesso indica la sua importanza, e senza dubbio la sua presenza è una componente essenziale nella commedia. Ma ciò non significa che la sua funzione di protagonista, come ha indicato il Greco, sia messa tanto in rilievo come abbiamo visto per la città della Cortigiana e quella della Lena. Negli Straccioni, gli accenni

alla città sono meno frequenti; essa non è presente continuamente. Lo scopo del Caro non sembra essere proprio quello di raffigurare Roma, ma piuttosto, di raccontare un avvenimento. L'intreccio era forse il fattore prioritario e non tanto il luogo dell'azione, come sembra esser stato per l'Aretino e per l'Ariosto.

Capitolo 2

Città come necessità scenica

La città in cui si svolge l'azione delle commedie incluse in questo capitolo risponde in certa misura ad una necessità scenica, sebbene essa non abbia il ruolo privilegiato della protagonista, come invece si era visto per la Cortigiana, La Lena e anche Gli Straccioni. In alcuni testi teatrali presi in esame in questo lavoro, la città può acquistare una certa importanza scenica tale che renderebbe la sua ambientazione in un'altra città estremamente difficile. Queste commedie potrebbero con difficoltà essere ambientate altrove perchè la città è legata all'azione anche se non è presente come protagonista.

A) La Venexiana

Fra le commedie prese in esame, La Venexiana, opera anonima, composta forse nel 1535-36 o l'anno successivo, è l'unica ambientata a Venezia.[1] Un critico, Pier Vincenzo De Vito, a proposito di questa commedia scrive che:

> Il lettore, appena accosta quest'opera, si sente trasportato in un'atmosfera diversa da quelle delle altre opere teatrali del tempo, in un'atmosfera pura di aduggianti reminiscenze e imitazioni letterarie. Non si trova nulla delle solite convenzionali situazioni: niente travestimenti, niente ognizioni. Tutto è pieno di naturalezza, di verità, di forza (De Vito 26).

Ora La Venexiana, non è eccezionale soltanto per gli aspetti menzionati dal De Vito, ma anche per il luogo dell'azione, cioè Venezia, e per il ruolo particolare e originale che la città ha nella commedia

Che l'azione si svolga a Venezia, si sa fin dalla seconda scena dell'atto primo perché Giulio dice: "I' sun un zentilomo forrestieri, venuto per veder la nobiltà de questa

---

[1] La Venexiana: Commedia di anonimo veneziano. Per la datazione vedasi l'Introduzione di Giorgio Padoan 1-7.

inclita terra e per cognoscer qua(l) sii una Venezia" (I.6).[2] Non solo si sa che l'azione si svolge a Venezia, ma nel copione originale della Venexiana, si trovano le seguenti parole: "Non fabula non comedia ma vera historia" (La Venexiana, Introduzione1). Anzi, la commedia può essere studiata come un documento storico della Venezia cinquecentesca, proprio per la sua ambientazione così precisa che ci permette di riconoscere la contrada e le vie in cui l'azione si svolge.[3]

I nomi dei personaggi sono cinquecenteschi e veneziani; si fa riferimento ai nomi dei personaggi di Angela (Anzola), Valeria, Oria e Nena, cioè Elena. Il minuzioso studio fatto da Giorgio Padoan rivela che Angela e Valeria, le due protagoniste, sono personaggi storici. Valeria era la Patrizia Valeria Valier, sposa di Giacomo Semitecolo, "avogador di Comun," Anzola era Angela Valier, vedova di un importante uomo politico, Marco Barbarigo. (La Venexiana 22-23). Le due donne erano parenti e vicine di casa, nella contrada di San Barnaba. Oltre alle due protagoniste vi è menzionato un dottore notissimo a tutti a Venezia, chiamato Giovanni Antonio Secco.

Caratteristici dell'ambiente veneziano sono i costumi e le usanze. Le calze rosse che Bernardo chiede in dono (II.124) erano un premio tradizionale e caratteristico della Venezia cinquecentesca, che si usavano regalare ai facchini e ai servi perchè questi potessero portarle negli eventi festosi. La catena che Angela da a Giulio come regalo viene riconosciuta da Valeria come veneziana (IV.35). Padoan sottolinea che anche l'appellativo di compare dato al facchino Bernardo da Angela riflette un'usanza veneziana del tempo: i nobili facevano battezzare i loro figli dai servitori per evitare nuovi e inutili legami di parentela con altre famiglie nobili. Anche i vestiti e la pettinatura un po' effeminati di Giulio erano di grande moda a quel tempo e rivelavano che egli non era di Venezia. Ai veneziani

---

[2] Giulio: Io sono un gentiluomo forestiero, venuto per vedere la nobiltà di questa inclita città e per conoscere come Venezia sia unica (I.6). Tutte le citazioni per La Venexiana , sono state prese dall'edizione a cura di Giorgio Padoan.

[3] Per questa informazione, vedasi l'Introduzione fatta al tomo 2, da Guido Davico Bonino, ed., in Il teatro italiano: La commedia del Cinquecento lxviii.

era fatto divieto di vestirsi in quel modo, dato che quello stile era considerato troppo effeminato. Giulio viene così riconosciuto come straniero dal suo abbigliamento (I.20).

Anche che se gli accenni a luoghi di Venezia non sono molti, la presenza della città si avverte continuamente. Ci sono evidentemente le gondole. Ma c'è qualcosa di meno ovvio. C'è una presenza linguistica: l'uso di tre dialetti diversi, il dialetto veneto delle quattro donne, quello bergamasco del facchino e quello lombardo di Giulio -- e questo riflette, infatti, una situazione linguistica frequente a Venezia. Inoltre c'è una presenza sonora. La città è presente musicalmente, a causa del suono delle campane che, a più riprese, indicano l'ora nel corso dell'azione. Per esempio:

Iulius: Già è tempo di visitar la Piaza. Non sciò che ora mo sii. Dimme, compagno, che ora è mo?

Bernadus: Patrò', dissìf che ora è? A' 'l pò esser vintadò, o lì apress (II.77-8).

Bernadus: Ah diavol! n'het sentut? Des orì. A' 'l scomenza a fà dì. Avri un, po' la fenistra (III.127).

Iulius: Già è sera. A l'ostaria me riduco. Poco cibo è bono per cena, per non aggravar el corsier, che a la giostra non si allentasse II.117).[4]

Inoltre, a differenza, di altre commedie, non si ha soltanto un ritratto esterno della città di Venezia, ma anche un ritratto interno. Nella Venexiana, i personaggi s'incontrano non solo nelle strade, ma anche all'interno delle case. Lo spettatore che assiste alla rappresentazione vede ciò che i personaggi fanno nelle loro case. Nell'atto III, la maggior parte dell'azione si svolge nel palazzo di Angela. Dal testo si sa che Angela e

---

[4] Giulio: Già è tempo di visitar la Piazza. Non so che ora adesso sia. Dimmi,compagno, che ora è adesso?
Bernardo: Padrone, chiedete che ora è? Possono essere le ventidue, o press' a poco (II.77-8).
Bernardo: Ah, diavolo! non hai sentito? Dieci ore. Comincia a far giorno. Apri un poco la finestra (III.127).
Giulio: E` già sera. Ritorno all'albergo. E` opportuno poco cibo per cena, per non appensatire il cavallo, che alla giostra non si stancasse (II.117). [Si menziona l'ora anche nei III.1, III.88 e IV.4]

Giulio sono nel mezzanino perché Nena dice a Giulio quando questi arriva al palazzo: "Entra in quel mezao là" (III.27).[5] Nel mezzanino lo raggiunge Angela; tutti e due rimangono lì per la durata dell'atto. Bernardo e Nena sono al piano superiore in cucina. Bernardo dice a Giulio: "A' vaghi zà su, a revisità un po' la coscena" (III.39).[6] Angela al sentire che Bernardo è in cucina dice a Nena: "Tien Bernardo e sera ben l'uscio de sora, sastu?" (III.12)[7]

L'uso di fare recitare i personaggi all'interno delle case non era molto diffuso nel teatro rinascimentale. La maggior parte dei testi teatrali scritti in quell'epoca mostrano che l'azione si svolgeva all'aperto, nelle piazze e nelle vie. Per la messinscena della Venexiana, invece, non è sufficiente raffigurare il luogo dell'azione attraverso un fondale dipinto con i palazzi e le strade che rappresentano Venezia, come nel caso di altre commedie. E` necessario anche, come si è detto, un ritratto "interno" della città: e cioè la distribuzione tipica delle stanze e dei servizi (la cucina) all'interno dei palazzi del tempo. Nel testo c'è anche un accenno all'incenso che si usava bruciare nelle case veneziane: Angela: "No spetar pí. Apparechia el mezao, cun le so spaliere; meti el sopraçelo a la letiera; trova li acanini da brusar, sastu? fia dolçe" (II.72).[8] Si ha così la possibilità di assistere alla vita veneziana delle strade e a quella che si svolge all'interno della casa. L'analisi dei personaggi è più approfondita. Si viene a conoscere non soltanto la loro vita pubblica, ma anche i loro più intimi sentimenti. Nell'atto primo, Angela sola con Nena, che è a letto, sfoga con questa la sua passione amorosa per Giulio:

Anzola: Caro, dolçe pí che no xè lo zùcaro!

Nena: Vu no v'arecordì che sun donna.

---

5 "Entra in quel mezzanino là" (III.27).

6 "Io vado qua su, a visitar un po' la cucina" (III.39).

7 "Intrattieni Bernardo e chiudi l'uscio di sopra, sai? " (III. 42).

8 "Non aspettar più. Metti a posto il mezzanino, con i suoi paramenti; metti il baldacchino al letto; tira fuori i profumi da bruciare sai? figlia dolce" (II.72).

Anzola: Sun morta mi. Sudo in aqua, tuta (I.69-71).[9]

Certamente se le due donne fossero per la strada, Angela, non avrebbe manifestato così apertamente, così imprudentemente, i suoi più intimi sentimenti. Si potrebbe dire che l'autore ci mostra l'interno delle case perché ciò gli permette un'analisi più completa dei suoi personaggi, nella loro più segreta intimità.

Lo scopo dell'autore, infatti, è di raccontare la vicenda dei suoi personaggi; non è quello di descrivere Venezia. La Venexiana, è un esempio di una commedia di carattere perchè si vede che l'autore ha fatto un'analisi approfondita dei suoi personaggi, soprattutto quello di Angela. L'analisi dei personaggi è più completa in questa commedia che in altre già studiate. Però, la presenza della città vista dall'esterno e dall'interno, è indispensabile. Essa aiuta a creare l'atmosfera di morbosità, di decadenza, di urgenza in cui si svolge l'azione della commedia. Ad esempio, quella che si è chiamata la presenza sonora della città, e cioè il suono delle campane, che scandisce il passare del tempo, sottolinea e commenta la fretta, l'ansia, l'impazienza dei personaggi, che cercano di ottenere al più presto quello che desiderano, di appagare la loro sensualità, di soddisfare la loro passione. Per le vie della città si prendono appuntamenti amorosi per incontri notturni. All'interno delle case, con l'aiuto dell'incenso, si ha l'atmosfera adatta a tali incontri.

Si è cercato di mostrare che la presenza di Venezia è un elemento essenziale per l'atmosfera che ha voluto creare il suo autore, per cui sarebbe molto difficile ambientare la commedia altrove. La città è molto legata allo svolgimento dell'azione, anche se è presente come sfondo e non come protagonista. La lettura chiaramente rivela che si tratta di Venezia e non di un'altra città. Tutto ciò che è caratteristico di Venezia è presente: le gondole, le strade buie, le campane, l'incenso che si bruciava nelle case e i suoi costumi, come le calze rosse che chiede Bernardo. Se si desiderasse cambiare il luogo dell'azione, si dovrebbe

---

9 Angela: Caro, dolce più che non è lo zucchero.
Nena: Voi non vi ricordate che io sono donna.
Angela: Sono morta io. Sono tutta in un bagno di sudore (I.69-71)

riscrivere un'altra commedia, perché sarebbe necessario eliminare tutto quello che possa ricordare la presenza di Venezia.

B) La Talanta

Nel 1542, fu pubblicata la Talanta, composta dall'Aretino su richiesta della Compagnia della Calza o dei Sempiterni, e dedicata a Cosimo de' Medici granduca di Toscana.[10] Nella Talanta, come nella Cortigiana, numerosissimi sono i riferimenti a costumi, monumenti e luoghi di Roma. Proprio all'inizio, nella prima scena del primo atto, Talanta allude alla festa di Testaccio: "Tuttavia che la festa di Testaccio si fa, in Roma non rimane persona" (I.1). E poco dopo (I.3), nella scena fra il veneziano, Messer Vergolo, il suo amico romano Ponzio, e il servo, Scrocca, si ha una vera e propria guida turistica dei principali monumenti di Roma, i quali per altro figuravano nell'apparato della Talanta disegnato dal Vasari: il Pantheon, il Colosseo, la colonna Traiana, il Tempio della Pace, l'arco di Settemio, e cosí via. Il lungo elenco di monumenti è giustificato dalla novità dello spettacolo che Roma offre al forestiero Vergolo. Si citeranno i brani centrali di questa scena:

1. Messer Vergolo: Be, che cosa è quella cosa così grande è così grossa?

   Ponzio: Si chiamava già il Pantheon edificato per Agrippa, e ora è detta la Ritonda, ed è il più bel tempio che mai se facesse.

2. MesserVergolo: Come si chiama quello che così mezzo rovinato par tutto il mondo?

   Ponzio: Il Coliseo, e non lo stimano manco i moderni che se lo stimassero gli antichi.

---

10 Per questa informazione vedasi la nota #1 a p. 817, dell'edizione della Talanta pubblicata in Pietro Aretino Teatro, a cura di Giorgio Petrocchi. Si cita da questa edizione.

3. Messer Vergolo: Quella baia lunga di pietra strana, acantonata e aguzza in la punta, come ha nome?

Ponzio: La guglia,[11] e ne palla indorata che gli vedete sopra, son le cenere di Giulio Cesare.

4. Messer Vergolo: Che bella colonna apparisce colà.

Ponzio: Traiano la fece drizzare insuso, e gli scultori fanno un gran conto de le figure che si veggono intorno intorno.

5. Ponzio: Quella rocca altissima è la Torre de la Milizia

6. Ponzio: Le muraglie che appariscono in tante rovine, son il Palazzo maggiore,[12] nel quale risedevano i magistrati di sì gran città.

7. Ponzio: Or fermativi qui, e guardate l'arco di Septimio sotto del quale passò con le sue genti trionfanti.

8. Ponzio: Eccovi il Templum Pacis...(I.3).

Si è citato questa scena, perchè sembra che essa metta bene in evidenza, la prospettiva turistica, e più in generale, descrittiva e anche evocativa, adottata dall'Aretino nel parlare di Roma, non solo in questa scena, ma in tutta la commedia. Si vedano, per esempio, più oltre i vari riferimenti a luoghi della città:

Biffa: In Banchi, in Navona, in Campo di Fiore e in presso che no'l dissi, vi sono andato cercando (III.18).

Armileo: benché un mio conoscente mi dice che non è un mezzo quarto d'ora che scontrò in monte Giordano una buona foggia d'uomo (IV.9).

Branca: Dico che mi son ricordato che, passando ieri, per Borgo Nuovo, fui chiamato ne la Traspontina (IV.16).[13]

---

11 La guglia è la cupola di San Pietro. Aretino, Teatro. nota 3 dell'atto I 817.

12 Alla nota 4 dell'atto I di Aretino, Teatro, Giorgio Petrocchi, scrive che "'Le muraglie' sono i muri del Tabularium, sul quale fu costruito il Palazzo Senatorio."

13 Altri luoghi accennati sono in: I.7, II.3, II.8, III.2, III.22 e V.8.

Manca, nella Talanta, la denuncia della vita corrotta della città e della corte, tipica invece della Cortigiana. Il solo accenno vagamente critico alla corte romana è forse nelle parole di Vergolo, quando spiega la ragione per cui è venuto a Roma:

> Io, M(esser) Ponzio caro, sono venuto ad abitare in Roma con la brigata solum perché Marchetto mio figliuolo unico possa, o per sua virtù o per mio dispendio, ottenere qualche grado di quegli che si acquistano e che si comprano in corte (I.3).

Per il resto, la critica è assente, come è assente l'immagine "morale" di Roma. C'è l'immagine fisica, puramente visiva, della città. Ed è appunto all'evocazione di tale immagine che risale l'emozione provocata dalla vista delle mura di Roma nel servo di Blando, Fedele:

> Credereste voi che io, tosto che viddi le mura di questa terra, mi senti' occupare da una certa allegrezza, che non la posso esprimere? di poi ho fatto a le notti passate i più giocondi sogni che mai udiste (III.11).

E lo stesso si potrebbe ripetere per Blando, anche lui assente da Roma per circa diciotto anni (si veda, per esempio, III.22 e IV.21). Una città, dunque, vista da un forestiero, o rivista da chi ne che stato assente per un lungo periodo e mescola ciò che vede con ciò che ricorda.

Nella Talanta, la città non ha la stessa funzione che Venezia ha per la Venexiana, cioè essa non aiuta a creare l'atmosfera. Non ha una funzione e ciononstante è necessario che la commedia sia ambientata a Roma perché la scena terza dell'atto primo, in cui si ha come un giro turistico della città, non fa altro che sottolineare che la trama si svolge a Roma. Il lettore o lo spettatore non è in dubbio di quale città si tratti; l'Aretino chiaramente sottolinea con questa scena e anche con altri riferimenti alla città che si tratta di Roma. Inoltre, per la messinscena di questa commedia, si devono raffigurare sul fondale i monumenti a cui i personaggi fanno riferimento. Non bastano solo la raffigurazione di alcuni monumenti o palazzi, dipinti a caso, i quali raffigurino Roma, come era di uso in questo tipo di teatro. Bisogna che i monumenti che nominano i personaggi siano esposti

affinché lo spettatore li possa vedere mentre sono menzionati. L'ambientazione della Talanta in un'altra città, dovrebbe escludere questa scena la quale lega la commedia alla città. Per di più, anche gli altri riferimenti alla città dovrebbero essere eliminati. Ciò facendo, però, si avrebbe un'altra commedia.

C) La Mandragola

L'intenzione del Machiavelli di richiamare l'attenzione degli spettatori sulla collocazione dell'azione della Mandragola, scritta nel 1518, a Firenze, risulta in modo evidente: "Vedete l'apparato,/ qual or vi si dimostra:/ quest'è Firenze vostra" (Prologo)[14] Ed è confermata in vario modo nel corso della commedia. Uno di questi è i riferimenti a luoghi specifici della città:

Ligurio: per che voi (Nicia) non sete uso a perdere la Cupola di veduta (I.2).

Nicia: e non siàn buoni ad altro che andare a' mortori o alle ragunate d'un mogliazzo, o a starci tuttodí in sulla panca del Proconsolo (II.3).

Callimaco: andrencene cercando in Mercato Nuovo, in Mercato Vecchio, per questi canti (III.6).

Ligurio: Io sono stato a casa, in Piazza, in Mercato, al Pancone degli Spini, alla Loggia de' Tornaquinci (IV.2).[15]

Questa precisione topografica è accompagnata e in qualche modo rinforzata dalla collocazione storica dell'azione, che spiega il lungo soggiorno di Callimaco a Parigi, lontano dall'Italia e da Firenze: " E perché cominciorono, per la passata del re Carlo, le guerre in Italia, le quali ruinorono quella provincia, delibera' mi di vivermi a Parigi e non mi ripatriare mai, giudicando potere in quel luogo vivere piú sicuro di qui, " (I.1) e le

---

14 Per le citazioni della Mandragola, si adopera l'edizione della Mandragola pubblicata in Niccolò Machiavelli, Il teatro italiano: La commedia del Cinquecento, a cura di Guido Davico Bonino.

15 Altri luoghi menzionati sono in: I.2, III.2 e III.10.

preoccupazioni della Vedova per la minaccia del Turco, in una scena che è stata discussa e utilizzata per stabilire la data della composizione della commedia (III.3) (Ridolfi 18-19). L'ambientazione fiorentina della commedia si ricollega certamente al punto di partenza dell'azione: il ritorno di Callimaco nella città. Ma essa è essenziale, come risulta già dai passi citati, soprattutto al personaggio di Nicia, comicamente prigioniero delle abitudini, dei pregiudizi locali e della parlata fiorentina, con i suoi idiotismi, modi di dire, proverbi e la presunzione campanilistica ad essi inerente:

> Perché io mi spicco mal volentieri da bomba; dipoi, ad avere a travasare moglie, fante, masserizie, ella non mi quadra ... Tu hai la bocca piena di latte. E` ti pare a te una favola avendo a sgominare tutta la casa? (I.2).
>
> perché io non vorrei che mi mettessi in qualche lecceto e poi mi lasciassi in sulle secche... perché a me non venderà egli veschiche! (II.1)
>
> Che buone parole! ché mi fa fracido. (II.5)
>
> io farò masserizia altrove. (III.2)
>
> Come disse la botte all'erpice! (III.6)
>
> e ora m'hanno qui porto, come zugo, a piuolo. (III.7)
>
> E se non che la madre le disse il padre del porro, la non entrava in quel letto. Che le venga la contina! Io vorrei ben vedere le donne schizzinose, ma non tanto, ché ci ha tolto la testa, cervel di gatta! Poi chi dicessi: -- Che impiccata sia la più savia donna di Firenze -- la direbbe: -- Che t'ho io fatto? Io so che la Pasquina enterrà Arrezzo, ed innanzi che io mi parta da giuoco, io potrò dire, come mona Ghinga: -- Di veduta, con questi mani. (IV.8).

E` così via. Si tratta di un gergo locale, che rischia a volte l'incomprensibilità. Inoltre, è proprio a Nicia che si deve la descrizione vivace della vita fiorentina del tempo, in tutto ciò che essa aveva più di meschino, di più pettegolo, di più tristo:

> in questa terra non ci è se non cacastecchi, non ci si apprezza virtù alcuna ... E questo è che, chi non ha lo stato in questa terra, de' nostri pari, non truova can che gli abbai; e non sàn buoni ad altro che andare a' mortori o alle ragunate d'un mogliazzo, o a starci tuttodí in sulla panca del Proconsolo a donzellarci (II.3).[16]

---

16 L'affermazione di Luigi Fontanella, secondo cui, nella Mandragola, "Machiavelli si vendicava della sua città che lo teneva al confine" " La Mandragola: genesi e rilettura",

In realtà il fiorentismo della commedia si accentua tutto intorno a questo personaggio, massimo esponente di quei costumi e di quell'ambiente che egli stesso così incisivamente e satiricamente descrive. Ed è appunto per questo personaggio che la commedia non potrebbe essere facilmente ambientata in un'altra città. La presenza di Nicia, con la sua parlata e i suoi proverbi tipici di Firenze, fa sì che la trama debba necessariamente essere ambientata in questa città. Nicia è uno dei personaggi centrali per lo svolgimento della trama, per cui sarebbe alquanto difficile eliminarlo dalla lista dei personaggi, oppure cambiarlo in qualche modo. La Mandragola, senza questo personaggio perderebbe la sua comicità, la quale è talmente legata alla città in cui è ambientata la commedia.

Attraverso l'analisi delle commedie raggruppate nel presente capitolo, si è cercato di sottolineare che la città ha una necessità scenica che renderebbe difficile l'ambientazione della trama in un'altra città. Il luogo in cui l'azione si svolge non è presente come protagonista; essa ha un ruolo secondario. In ognuna di queste commedie, i personaggi o l'intreccio sono gli elementi di cui si sono occupati principalmente i loro autori. Si è visto che La Venexiana è soprattutto una commedia di carattere siccome l'analisi dei personaggi è molto approfondita. Ciò è altrettanto vero per La Mandragola. In questa commedia, anche se meno, i personaggi sono notevolmente sviluppati. Per quanto riguarda la Talanta, lo sviluppo dell'intreccio è quello che è messo in evidenza. Anche se ciò è vero, si è anche cercato di mostrare che la città per ogni commedia ha una certa importanza, visto che le trame non potrebbero essere facilmente ambientate altrove. Per La Venexiana, la città è necessaria per lo svolgimento dell'azione in quanto essa aiuta a creare l'atmosfera che desiderava il suo autore, cioè quella adatta per gli incontri passionali dei personaggi. La presenza di Venezia si avverte frequentemente però in un modo sottile; essa non è esposta

---

Rivista italiana di drammaturgia XI-XIII (1979): 17-34, sembra discutibile. La satira dei costumi fiorentini è, infatti, posta in bocca a Nicia " el più semplice ed el più sciocco uomo di Firenze " (I.1).

apertamente come è Roma nella Cortigiana. I riferimenti alla città sono velati perché i personaggi non si fermano esplicitamente per dirci com'è la città, come fanno nella Cortigiana oppure nella Lena. Il lettore è piuttosto trasportato dai sentimenti dei personaggi che cercano di appagare la loro sensualità e dalla vicenda che li lega insieme, però allo stesso tempo non può fare altro che accorgersene di Venezia, la quale è lì come sfondo.

Nelle altre due commedie: la Talanta e la La Mandragola, la città non ha il compito di creare l'atmosfera, anzi essa non ha una funzione particolare. Tuttavia le commedie non potrebbero essere ambientate in altre città. Nella Talanta, la scena terza del primo atto, in cui la città è vista con i suoi monumenti, tramite gli occhi di un turista, mostra chiaramente che l'azione si svolge a Roma. Per di più nel corso della trama, ci sono altri accenni alla città, che rinforzano la sua ambientazione romana.

Nel caso della Mandragola, Firenze non è solo presente tramite gli accenni diretti, ma è incarnata nel personaggio di Nicia. Nicia è il maggior esponente dell'ambiente fiorentino, e la sua comicità dipende proprio da quest'incarnazione. Essendo uno dei personaggi centrali, Nicia, non può essere facilmente rimpiazzato. La Mandragola, senza Nicia sarebbe un'altra commedia, e la commedia senza Firenze non sarebbe la stessa commedia.

Capitolo tre

Città fantasma

La caratteristica dominante delle commedie incluse in questo capitolo è che il luogo in cui si svolge l'azione non è importante per i fini della trama. La città non è presente come protagonista, così come si era mostrato nel primo capitolo di questo studio e non ha nessuna necessità scenica, come si era notato per le commedie del capitolo due. Nelle commedie prese in esame in questo terzo capitolo, i riferimenti diretti ad una città specifica sono poco rilevanti. Questi riferimenti indicano, senza dubbio, che il luogo in cui l'azione si svolge è una città. Nel teatro erudito, l'azione si svolge sempre in città. Non vi è un esempio di una commedia, che appartenga a questo teatro, in cui l'azione si svolga altrove, per esempio in campagna o in un castello, come si nota invece nella tragedia. Ma nonostante il fatto che le commedie di questo capitolo siano ambientate in città, gli accenni alla città non aiutano a dare un ritratto completo o nemmeno parziale di essa. La città rappresentata non è descritta nelle particolarità con cui la si possa distinguere da altre città. Essa non è identificata in modo tale per cui non si potrebbe ambientare l'azione in un'altra città. Queste commedie, potrebbero facilmente essere ambientate in altre città, visto che la loro descrizione della città non è talmente legata ad una città specifica.

La Calandria

A Roma, come risulta dall'Argomento premesso alla commedia, è collocata l'azione della Calandria, scritta nel 1513:

> Né crediate però che, per negromanzia, sí presto da Roma venghino qui: per ciò che la terra che vedete qui è Roma. La quale già esser soleva sí ampla, sí spaziosa, sí grande che, trionfando, molte città e paesi e fiumi

largamente in se stessa riceveva; e ora è sí piccola diventata che, come vedete agiatamente cape nella città vostra (Argomento).[1]

Mancano però nel testo indicazioni di luoghi di Roma che siano oggi identificabili. Tale è appunto l'accenno alla "bottega di Franzino," in (II.4), Lidio femmina: "Be' va' a casa, intendi quel che vi si fa e trova li panni per vestirci. E me troverai nella bottega di Franzino..." Un accenno alla corte romana ed al costume omosessuale del tempo è nelle parole di Fessenio a Polinico:

Fessenio: Voglio inferire che tu ti accommodi al viver d'oggi.

Polinico: In che modo?

Fessenio: Allo essere inimico delle donne, come è quasi ognuno in questa corte (I.2).

Inoltre la città di Roma è menzionata in modo generico, soprattutto, nell'Argomento:

Perillo mercante fiorentino tutti e tre li riscatta, a Roma seco gli mena... (Argomento).

Essendo di anni diciassette e diciotto; a Roma viene (Argomento).

Ambedue sono oggi in Roma (Argomento).

Fessenio: E a Roma pervenuti, sono già quattro mesi, cercando sua sorella, trovò Fulvia romana (I.1).

Fessenio: Tanto meglio, quanto Italia è piú degna della Grecia, quanto Roma è piú nobil che Modon (V.12).

Questi esempi che riportiamo sono gli unici che si riferiscano alla città nel corso della trama. E` ovvio che non sono sufficenti per darci un ritratto della città. Nè evidentemente era questa l'intenzione del Bibbiena. In questa commedia, l'autore si è principalmente occupato dello sviluppo intricato dell'intreccio e non della raffigurazione di Roma. Perciò sarebbe molto facile ambientare La Calandria in un'altra città. Non c'è nulla, eccetto, per

---

[1] Per la presente commedia si cita dall'edizione della Calandria trovata in Bernardo Dovizi Da Bibbiena in Il teatro italiano: La commedia del Cinquecento, a cura di Guido Davico Bonino.

gli esempi accennati, che leghi la commedia a Roma. Questi accenni potrebbero facilmente essere cambiati in modo tale che si riferiscano ad un'altra città.

Il Frate

Il Frate, scritto da Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, nel 1540, è una farsa in tre atti, ma è ugualmente interessante per quanto riguarda il presente argomento. Ciò che si è sostenuto a proposito della Calandria, si può altrettanto applicare al testo attuale. La città non ha un ruolo importante nella commedia e non viene identificata in modo dettagliato. Essa potrebbe essere facilmente rimpiazzata da un'altra. Il luogo in cui si svolge l'azione è Firenze, ma questo si viene a sapere solamente nel III atto, scena IV, quando Frate Alberigo dice a proposito di Caterina che è "la migliore e la piú prudente femmina di Firenze" (III.4).[2] In questo stesso atto, scena VI, Firenze è accennata di nuovo da Frate Alberigo:

> voi potete vantarvi d'aver la piú saggia e casta giovane, non vo' dir di Fiorenza, ma di tutto il mondo (III.6).

Inoltre vi sono solamente tre riferimenti allo stesso luogo di Firenze:

> Margherita: Andatevene in Santa Croce e mi aspettate... (II.7).
>
> Margherita: me ne andai a trovare Amerigo in Santa Croce (III.1).
>
> Margherita: Primo che io andassi a trovarlo in Santa Croce (III.4).

Una critica ai frati è pronunciata da Margherita, perché Frate Alberigo è riuscito a sedurre la sua padrona, Caterina:

> A questo modo, eh? chi mai l'arebbe pensato! I frati, ah! sono piú viziati che 'l fistolo; guarda un poco orrevolezza, odi tristizia, per qual via egli l'ha condotta e torata alle sue voglie! (III.1)

---

[2] Grazzini, Anton Francesco (Il Lasca), Il Frate, in Anton Francesco Grazzini Teatro, a cura di Giovanni Grazzini. Si cita da questa edizione.

Questa critica è piuttosto generica, e si adatta a tutti i frati e non soltanto a Frate Alberigo di Firenze.

La Moscheta

Nel prologo della Moscheta, scritta con molta probabilità nel 1532, viene dichiarata che l'azione si svolge a Padova: "no fassàn sta filatuoria chialòndena, a Pava, su sto Borgo" (Prologo,9)[3]

Nel primo atto, scena prima e nella scena seconda, si fa riferimento alla città:

Menato: Me gh'hal mo tirò a Pava?[4]

Menato: Orbéntena, a' sté a Pava [5]

Nel corso della trama, la città non è piú menzionata. Se non fosse per questi tre riferimenti, il lettore non saprebbe che l'azione si svolge a Padova.

Nonostante la mancanza di riferimenti alla città, vi sono due allusioni ad un avvenimento storico che situa l'intreccio in un periodo preciso della storia. Si allude alla lunga guerra di Cambrai, che iniziò nel 1509, la quale ha posto Venezia contro l'Impero e la Francia[6]

> Tonin: Vegni ol cancher a i todeschi e a i franzós! Ades ch'a' m'eri inamorat int'una me vesina, e ch'eri per dovì aví ol me content, à' l m'è stà fag u comandamet ch'in termen d'ot dí a' 'm debi cavalcà in campo. Orsù, pacezia (I.3,24).[7]

---

3 "noi faremo ora questa filastrocca, qua a Padova, in questo borgo" (Prologo,9). Beolco Angelo (Ruzante), La Moscheta, in Ruzante Teatro, a cura di Ludovico Zorzi. Si cita da questa edizione.

4 "Mi ci han ben tirato a Padova?"

5 "Orbene, state a Padova?"

6 Per questo fatto storico,vedasi Mario Baratto, Tre studi sul teatro teatro: Ruzante Aretino, Goldoni 13.

7 "Venga il canchero ai tedeschi e ai francesi! Adesso che mi ero innamorato di una mia vicina, ed ero lí lí per avere il mio contento, mi è stato dato l'ordine di cavalcare in campo entro otto giorni. Orsù, pazienza (I.3,24).

L'altro accenno si riferisce allo stesso periodo storico, ma indica piuttosto l'esodo dei contadini verso Padova e Venezia durante l'invasione tedesca e francese:

> Ruzante: Quando che erano la muzarola, che io mi érado alozado in casa vostra (II.4,31).[8]

Questa commedia è simile alle altre due già prese in esame in questo capitolo perché il luogo in cui si svolge l'azione non è messo in evidenza. Lo studioso, Ludovico Zorzi, ha osservato che:

> La Moscheta ricalca più da vicino il modello della commedia letteraria cinquecentesca, anche se l'interesse dell'autore-attore si sposta piuttosto verso i personaggi, evocando il clima di quella che sarà la commedia di carattere (Beolco, Teatro nota 1, 1389).

Infatti, questa osservazione a proposito dell'interesse dell'autore che si sposta verso i personaggi è anche valida per le altre opere del Beolco e soprattutto, Il parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo e Bilora: due dialoghi.[9] In questi dialoghi la città è taciuta; il Beolco tende a dare maggiore rilievo allo sviluppo dei personaggi. La lettura di ciascuna opera mostra che l'autore non si è occupato di raffigurare la città in modo specifico. Infatti, nel Bilora, scritto nel 1529, Venezia, il luogo in cui si svolge l'azione non è mai menzionata. Un indizio, che potrebbe aiutare il lettore a capire che si tratta della città di Venezia, si trova nell'atto primo, scena II, con la battuta di Bilora: "El me porae fuossi sofegare int'un de sti fuossi".[10] Simili osservazioni sono valide per Il parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo. In questo dialogo l'azione si svolge anche a Venezia.

---

8 "Quando c'era l'invasione, io ero alloggiato in casa vostra" (II.4). Lo Zorzi, spiega alla nota 74 a p. 1406, della sua edizione della Moscheta in Angelo Beolco, Teatro che la 'muzarola' (fuga, ritirata) è probabilmente " l'esodo dei contadini verso Padova e Venezia, durante il primo periodo della guerra di Cambrai."

9 Per una lettura di questi dialoghi, vedasi, Angelo Beolco[Ruzante], Bilora e Il parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo in Ruzante Teatro, a cura di Ludovico Zorzi.

10 "Quello potrebbe forse farmi affogare in un di questi fossi" (1.2,11). Si cita dall'edizione a cura dello Zorzi, Angelo Beolco[Ruzante], Bilora, in Ruzante Teatro.

Benchè la città sia menzionata tre volte,[11] essa ha un ruolo secondario perché il Beolco ha piuttosto dato maggior rilievo ai personaggi e non al luogo in cui l'azione si svolge.

Sebbene il Beolco non si occupi di raffigurare in modo specifico la città nella Moscheta e nei dialoghi essi non potrebbero essere ambientate in altre città facilmente, come nel caso della Calandria e del Frate. Questi testi sono stati scritti in dialetto padovano. Allora, nonostante, il fatto che non vi è una presenza fisica o morale della città nella Moscheta e nelle altre opere di questo autore, accennate di sopra, il dialetto è l'elemento che lega le trame alla città. Per un'ambientazione in un'altra città bisognerebbe eliminare il dialetto padovano, visto che è solo compreso da un gruppo limitato, e riscrivere questi testi in un italiano comprensibile a più persone.

In questa tappa dello studio si è cercato di mostrare che benchè le commedie raggruppate qui siano ambientate in città esse non mettono in evidenza in modo specifico la città in cui si svolge l'azione. Gli autori si sono principalmente occupati nello sviluppo dell'intreccio, come nel caso della Calandria, oppure nello sviluppo dei personaggi, come si è visto nella Moscheta. Si potrebbe dire che la presenza di una città specifica è stata quasi esclusa dall'intreccio come mostra la mancanza di riferimenti, perché gli autori hanno dato maggior rilievo agli aspetti sopra accennati. Da ciò, si arriva alla conclusione che per La Calandria e per Il Frate, un'ambientazione in altre città risulterebbe un compito facile da compiere, visto che la città nelle due commedie non può essere identificata facilmente. Quei pochissimi accenni alla città incontrati nei testi possono essere eliminati o cambiati per indicare un' altra città.

Nel caso della Moscheta, si è visto che la città è altrettanto invisibile, ma questa commedia non potrebbe essere ambienta in un altro luogo cosí facilmente come La Calandria e Il Frate. Il fatto che è stata scritta in dialetto padovano, rivela che essa è

---

11 Venezia è menzionata genericamente nella scena I (p. 516 e p. 518) e nella scena II (p. 528). Si cita dall'edizione a cura dello Zorzi, già citata.

rappresentativa di un ambiente specifico pur non essendovi una descrizione fisica di questo ambiente particolare. Riscritta in italiano, essa sarebbe certamente compresa da un gruppo piú vasto, ma forse non sarebbe piú la stessa commedia.

Capitolo4

Città e campagna

In questo capitolo si prenderanno in esame le commedie in cui si nota una contrapposizione fra la città e la campagna. Prima di intraprendere quest'analisi è necessario sottolineare, con Georges Ulysse, che questa opposizione si avverte maggiormente nelle opere denominate 'rustiche', cioè nei testi teatrali in cui l'azione si svoge in campagna e i personaggi sono contadini. Ulysse sostiene che la commedia rustica: "met en scène directement ou indirectement les rapports qui existaient entre les masses rurales et l'autorité politique citadine" (Ulysse XI). Le commedie rustiche, al contrario delle commedie erudite oppure chiamate regolari che sono opere ispirate dalla commedia latina e dalla novellistica (come si era fatto notare nella prima nota dell'introduzione di questo studio) rivelano più chiaramente questa contrapposizione fra il mondo rurale e quello cittadino. Esaminare queste commedie rustiche ci porterebbe fuori dall'argomento originale, perché esse sono ambientate in campagna. Poiché lo scopo di questo lavoro è stato quello di analizzare la città, si sono esaminate le commedie erudite la cui ambientazione è sempre la città. Però vi sono due commedie di Angelo Beolco: La Moscheta e La Vaccària, considerate erudite, le quali mostrano questa opposizione fra la città e la campagna. In ambedue, l'autore fa pochissimi accenni alla città e sembra privilegiare la vita di campagna, che si oppone a quella della città.

A) La Moscheta

Nel capitolo precedente si è cercato di mostrare che la città di Padova, in cui si svolge l'azione della Moscheta, non occupa un ruolo importante nella trama. Si è visto che la città è quasi assente perché il Beolco si è occupato principalmente di sviluppare i personaggi incontrati nella commedia. Tuttavia, La Moscheta, è interessante, in quanto essa mette in rilievo la contrapposizione fra la città e la campagna. In questa commedia, la

campagna è esaltata evocando la sua superiorità in confronto alla città. La campagna e i contadini padovani sono messi a confronto con la città e i cittadini. Il lettore constata che nonstante la presenza di questa opposizione, il Beolco non critica apertamente la città, come fa per esempio, l'Aretino nella Cortigiana. L'autore, infatti, non dice niente a proposito della città. Però, questa opposizione è evidente perché l'autore mette in bocca ai suoi personaggi battute che evocano la campagna, mostrando come essa sia diversa e migliore dalla città.

La Moscheta è stata definita come "la comédie du paysan urbanisé" (Ulysse 595), perché i personaggi sono contadini venuti da poco ad abitare in un borgo di città. Menato, indica la sua ragione per esser venuto a Padova: "Me gh' hal mo tirò a Pava? E sí a' ha lagò buò, vache, cavale, pièggore, puorçi e scroe, ...Drio na femena" (I.1,3).[1] Questi contadini, come viene indicato dallo Zorzi (nella sua Introduzione al teatro di Angelo Beolco) vivono secondo le leggi della natura, "che scatta soltanto sulla molla del bisogno e del sesso" (LIV). Questo aspetto della natura come legge da seguire nella vita, viene illustrato nel prologo:

> A' seón cossí an un uomini, ch'aón el nostro snaturale[2] che ne fa fare tal fiè quel ch'a' no fassàn; e se negun ne diesse niente de quel ch'aòn fato, a' digòn che l'è stò la natura, che n'ha fato fare cossí (Prologo,5).[3]

E oltre si aggiunge:

> E in conclusion, sto snaturale è quelo che ne fa ficare in tal buso, ch'a' no se ghe fichessàn mé, e sí ne fa fare an quelo ch'a' no fassàn me (Prologo,7).[4]

---

1 "Mi ci ha ben tirato a Padova? E io ho lasciato buoi, vacche, cavalle, pecore, porci e scrofe, ... Dietro a una femmina (I.1,3) Si cita secondo l'edizione della Moscheta publicata in Angelo Beolco (Ruzante), Teatro, a cura di Ludovico Zorzi

2 Lo Zorzi, a p. 1390, nota 2, di Angelo Beolco, Teatro, spiega questo termineß, scrivendo che significa"'l'umor naturale'; ma il termine cela il consueto doppiosenso a sfondo sessuale."

3 "... Siamo cosí anche noi uomini; che abbiamo il nostro naturale che ci fa fare a volte quello che non si dovrebbe; e se qualcuno ci dicesse niente di quello che abbiamo fatto, gli rispondiamo che è stata la natura che ci ha fatto fare cosí" (Prologo,5).

4 "E in conclusione questo naturale è quello che ci fa ficcare in un tal buco dove non ci ficcheremo mai, e ci fa fare anche quello che non faremmo mai" (Prologo,7).

Ed è appunto "questo vivere secondo la natura," che spinge Menato a perseguire sua comare, di cui è innamorato: "no me diea mé inamorare int'una mia comare, con a'he fato, né çercar de far beco un me compare" (I.1,2).[5]

Nel linguaggio dei personaggi viene sottolineato che sono contadini poiché usano espressioni che si agganciano al loro vecchio mestiere. Questo aspetto si manifesta soprattutto nel linguaggio amoroso di Menato, il quale fa uso di una similitudine presa in prestito dal linguaggio della natura quando ricorda i momenti passati insieme con Betía:

> co' a' vago per qui campi, e ch'a' vegno do' a' stasívimo vu e mi a rasonare de brighè, e don' a' ve spiociava, e che cato quela nogara don' a' ve sgaregiava le nose lugieghe, al sangue de San Lazaro, a' me sento vegnire na smagna, un strapelamento, ch'a' me desfago, con fa el sale in menestra.(I.2,13).[6]
>
> che te m'arissi in lo cuore; e che con te magnavi, te me vîvi in lo pan, e con te bevivi, te me vîvi in scuela (I.2,20).[7]
>
> te poesse almanco tuore d'anemo; ché, con a' me recordo de quigi vuogi lusinti co' i spiegi, de qui dente liosi co' è na speciaría, de qui dente de ravolò (I.12,21).[8]

Nella descrizione che Betía fa della sua bellezza di un tempo, non si trova la solita celebrazione stereotipata della bellezza femminile che risale alla tradizione petrarchesca. Il Beolco, lascia parlare questo personaggio in un linguaggio rozzo che rispecchia appunto, il parlare, non raffinato, dei contadini padovani del tempo:

> Uuh, a' no son gnian de la mitè de quel ch'a' solea essere, a' son desvegnúa. Che a' m'arecorde che 'l n'arè besognò che un, ch'aesse abiú

---

5 "no mi dovevo mai innamorare di una mia comare, come ho fatto, né cercare di far becco un mio compare" (I.1,2).

6 " quando vado per quei campi e passo dove stavamo voi e io a discorrere in compagnia, e dove io vi spiavo, e trovo quel noce dove vi sgherigliavo le noci di luglio, al sangue di san Lazzaro! mi sento venire una smania, un affanno, che mi disfaccio, come fa il sale nella minestra" (I.2,13).

7 " Che m'avresti avuto nel cuore; e che quando mangiavi mi vedevi nel pane, e quando bevevi mi vedevi nella scodella (I.2,20).

8 " Potessi almeno levarmiti dall'animo; che quando mi ricordo di quegli occhi lucenti come specchi, di quei denti profumati come una spezia, di quei denti bianchi come il ravanello (I.12,21)

> le ungie lunghe, m'aesse freghezò d'intorno, che 'l m'arae sfendúa, sí gièrigi frisia. Foesse cossí adesso, el ve parerae ben pí da novo, magari; ch'a' ve zuro, per sti Santi de Guagnili, ch'a' parae un segielo che foesse stò fregò da fresco, cussí me lusea la pele.(I.4,30).[9]

Un elemento che salta fuori da questa commedia è che questi contadini sono inurbati da poco e "la campagna," secondo Giorgio Padoan: " è presente solo indirettamente e vive nell'origine contadina dei personaggi, nelle evocazioni del tempo passato e degli amori fanciulleschi" (Padoan, "Angelo Beolco"175). Sebbene la campagna sia lontana e non faccia parte della vita giornaliera dei personaggi, essa è evocata e privilegiata, visto che i personaggi sono ancora attaccati ad essa, sia nel loro linguaggio sia nel modo di come agiscono, cioè seguendo le leggi della natura. Per di più, quantunque essi non siano ancora cittadini veri e propri, questo non è dovuto al fatto che siano sciocchi oppure ignoranti, come erano considerati dai cittadini e dalla cultura del tempo,[10] ma per ragioni economiche. Ruzante, nell'atto I, scena VI, si offende quando il soldato Tonin lo chiama villano e gli risponde arrabbiato: "Al sangue del cancaro! A' seón vilani perché a' no aón robà[11] ..No di' de vilani, ch'a' se sbuserón la pele pí ca no fa mé criviegi" (I.6,47).[12]

---

9 "Uh, non sono neanche la metà di quel che ero una volta; sono deperita. Mi ricordo che se uno che avesse le unghie lunghe me le avesse sfregate intorno, non mi avrebbe graffiata, tanto ero soda. Fossi cosí adesso, vi sembrerei tutt'altra cosa, magari! Vi giuro, per i santi vangeli, che sembrerei un secchiello appena lustrato,tanto mi brillava la pelle.(I.4,30).

10 Ulysse, nel suo libro, Théâtre et Société au Cinquecento, analizza la satira contro i contadini incontrata nella letteratura del Medioevo sino al Rinascimento, nel capitolo 2, intitolato: Littérature et Société : La Satire Antipaysanne 123-186. Ulysse scrive che "l'évocation du paysan se traduit, dans la plupart des oeuvres du moyen âge et de la Renaisssance, par une peinture caricaturale, satirique ou haineuse de la classe qu'il incarne." 131.

11 Secondo lo Zorzi, alla nota 52, a p., 1401 della sua edizione della Moscheta, in Ruzante ..., già citata, "A' seón vilani perché a' no aòn robà," si traducerebbe "' Siamo villani perché non abbiamo rubato ' [sottinteso 'come te'; ma con altra lettura potrebbe pure intendersi, credo meno bene: perché à no aón roba] " e cioè " perché non abbiamo roba." Invece, secondo il Padoan, a p. 174, del suo articolo, "Angelo Beoloco...," legge "roba" e non il verbo "robà".

12 "Al sangue del canchero, siamo villani perché non abbiamo rubato! [oppure, perché non abbiamo roba!} Non parlate di villani perché se no ci bucheremo la pelle peggio di quella dei crivelli(I.6,47).

La differenza, dunque fra i villani e i cittadini non risiede solo nel parlare e nel modo di agire, ma viene accentuata dalla situazione economica dei due gruppi. Se i cittadini si sentono superiori, questo è dovuto al fatto che sono più ricchi ma non perché lo siano intellettualmente. In questa commedia, si ha l'impressione che l'autore tende a simpatizzare con questi personaggi, i quali sono stati costretti a lasciare il loro ambiente naturale, cioè la campagna, per causa della guerra[13] la quale ha portato delle calamità nefaste, come la carestia. Questi personaggi sono ancora attaccati alla terra, anche se essa non fa più parte della loro quotidianità. Dagli esempi riportati, si vede come essi ancora evocano la campagna, sia nel loro modo di parlare, sia nel modo di come vivono, cioè seguendo come guida, la natura la quale si distingue dalla vita artificiale della città. Questi personaggi, però, non sono più veri contadini, sebbene essi siano affezionati ancora alle loro origini campagnole, perché, sono ormai in città. Si sono distaccati dal loro vecchio mondo; se non nel pensiero, almeno fisicamente. Tuttavia, non sono neanche veri cittadini, pur essendo a Padova. Essi vivono al margine della società, in un borgo e non nel centro. Rischiano di essere insultati come succede a Ruzante, il quale viene chiamato, in modo spregiativo--villano, da Tonin. Se questi contadini, inurbati da poco, rievocano la campagna e la considerano superiore alla città, forse la ragione per ciò, è che non sono stati accolti favorevolmente da Padova e quindi non si sentono a loro agio.

B) La Vaccària

La Vaccària, scritta nel 1533, segna un momento importante nell'arte del Beolco, perché l'autore si avvicina alla "commedia regolare" e all'imitazione del teatro classico.[14] La lettura della trama rivela che non si è più davanti al mondo dei contadini inurbati venuti da

---

13 Vedi Capitolo 3, di questo studio per la spiegazione di questo avvenimento storico nella Moscheta.

14 Vedasi Giorgio Padoan, "Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo" 179.

poco ad abitare in un borgo di Padova, come accade nella vicenda della Moscheta. Nella presente commedia, si ha soltanto l'origine contadina dei servi, i quali sembrano essere completamente inurbati. Ma, pur essendo inurbati e abituati alla vita di città, la contrapposizione fra la campagna e la città che si è incontrata nella Moscheta, è presente di nuovo nella Vaccària, ed è più evidente.

Nel prologo, recitato da Truffo, viene dichiarato che l'azione è collocata a Padova: "A' no ve starè gnan a dire che questa che è chialò sea Pava" (Prologo,7).[15] Vi sono riferimenti più frequenti alla città che nella Moscheta. Per primo vi sono due luoghi menzionati:

> Truffo: A la piaza de la Segnoria? (I.1,44)[16]
>
> Truffo: sto mercadante ch'ha portè sti dinari si s'ha imbatú a vegnire a bevere al Volto da la Malvasia (II.1,34).[17]

In (I.1), sono criticati i preti che cercano l'elemosina. Placido, spiega al servo Truffo, che sopporta le cattiverie di sua moglie, perché non vuole che costei lasci la sua dote ai preti:

> Per rispetto della grandissima dote supporto, chè non vorei farla entrare in bizaria di lasciar preti e frati eredi della sua robba. (I.1,25).

A queste parole, Truffo, cercando di mettere in guardia Placido, risponde:

> L'è d'aér paura, perché a' la vezo assé fiè a gran strete co preve e frate, né mé el ve n'andè negun per ca' che'l no faesse de quel de el lumeghe, che don' le va, le ghe laga el segnale (I.1,26).[18]

Non solo i preti sono criticati, ma anche l'ingratitudine dei padroni verso i servi. Vezzo lo indica mentre discute con Betía:

---

15 "Non starò nemmeno a dirvi che questa che è qui dipinta sia Padova " (Prologo,7). Si cita dall'edizione della Vaccària,pubblicata in Angelo Beolco, Teatro,a cura di Ludovico Zorzi.

16 "In piazza della Signoria?" (I.1,44).

17 "Questo mercante cha ha portato i denari è capitato a bere al Volto della Malvasia (II.1,34).

18 "C'è da temerlo, perché la vedo spesso volte in gran legame con preti e frati, né mai ne passò uno per casa che non facesse come le lumache, che dove passano, lasciano il segno. (I.1,26).

> Oh, no faelare de ben volere de paron,che nu famigi e vu massare a' seón con i nuostri paron a la condizion purpiamentre d'i rostiegi: ché vu massare, de tanto ch'a' si' bone da pénzere, i paron ve ten man, e nu, de tanto ch'a stagón saldi in lo mànego, le nostre parone ne vuòvera. Con a vu ve scomenza a caíre i dente, e nu a pigarse in lo mànego, fuogo, fuogo, brusa pur el rostelo. (IV.7,100).[19]

Una caratteristica che si vede a varie riprese nella trama, la quale ricorda La Lena, dell'Ariosto, è l'acquisizione del denaro con ogni mezzo-- legale o illegale. Il denaro è ciò che prende precedenza sopra ogni cosa e sembra toccare tutti i personaggi. Il personaggio di Célega, ricorda Lena, il famoso personaggio ariostesco. Come Lena, Célega, non sembra avere nessuno scrupolo. Davanti alla "realtà affettuale" come direbbe Machiavelli, Célega, è cosciente della sua condizione e segue una logica "utilitaria e inflessibile ... che mira al calcolo del proprio tornaconto" (Beolco, Teatro 1518). Nella scena seconda, del terzo atto, si vede questa logica utilitaria di Célega, mentre constringe Fiorinetta, a prostituirsi, cosí potrà vivere come una signora, senza curarsene del fatto che Fiorinetta è innamorata di Flavio:

> Célega: Ah, fanciulletta sciocca! Tu non conosci il tuo male; che quando si saprà che tu accarezzi chi non ha da darti, tutti terranno strette le mani, perché tutto il punto di noialtre sta nella concorrenza. Non ti ho dimostrato cento volte ciò che tu hai da fare? Se qualcuno ti farà qualche presente, o di collana o di anello o di altro, tu devi mostrarlo ad ognuno, affinché colui [a cui lo mostri], per non essere inferiore a chi ti avrà donato, si sforzi di superarlo con un altro presente di maggior valore; e deve saper fare buon viso a ciascuno, intrattenerti con tutti e mostrare che tu porti amore a tutti.
>
> Fiorinetta: Volete ch'io voglia a tutti il bene che voglio a Flavio?
>
> Célega: Anzi, non voglio che tu ami nessuno, ma che tu finga di amare (III.2,30-34).

Il desiderio di cercare l'utile in ogni situazione si trova altrettanto in Loron, parassita, il quale vive alle spalle degli altri, sopratutto dei ricchi. Non dimostra alcun

---

19 "Oh , non parlare del voler bene dei padroni, che noi famigli e voi massare siamo, con i nostri padroni, nella stesa condizione dei rastrelli: ché voi massare, fintanto che siete buone da spingere, i padroni vi tengono sotto mano, e noi, fintanto che stiamo saldi nel manico, le nostre padrone ci adoperano. Ma quando a voi cominciano a cadere i denti, e a noi a piegarsi il manico, fuoco, fuoco, brucia pure il rastrello(IV.7,100).

rimorso per il modo come agisce; anzi n'è fiero. In IV.2, Loron, spiega al servo Truffo, il suo mestiere. Nella sua descrizione, si nota il modo in cui manipola le sue vittime per approfittare di loro soddisfacendo i propri desideri:

Truffo: Te l'aríssi ben catò nuovo, el mestiero.

Loron: A' l'he catò, sí. E perché te no crîssi che fosse senza mestiero, a' te 'l vuò dire. El se cata al mondo una narazion d'uomeni (e aponto de qui ch'a ven tegnú maore de gi altri), che cossí con gi è d'i primi de roba, i vuol essere i primi d'agno cossa, e sí è mo tuto a l'incontrario, da la roba in fuora. E mi con quisti a' son drio, e con quisti a' faghe el me mestiero. Perché, con i dise: <<El piove>>, e mi a' zuro che a' m'he bagnó, se 'l foesse ben sole; se i confrema, a' strafermo, se i deniega, a' zuro an mi de no. Con i dise può qualcossa da far rire, se i diesse ben le maor stampí del mondo, a' me la rigo che 'l se me caerae i denti. Con i faela po da bon seno, diga pur mencionarie, se i sa, a' staghe sora de mi, smaravegiandome de quele parole, mostrando che 'l para che l'abi faelò Trulio, el Guagnelio e la Pístola co tuto, e che quanti dotore è al mondo no arae sapú dir miegio. E con sti mencion se sente andar drio a verso, i par gagi che alze la cresta. I me darae, sentàndose cossí a alzare, la ca' e i cupi. E con te dighe, a' vivo con sti mencion, e no col mestiero de le bufonarie (IV.2. 20-21).[20]

Il denaro e la roba, sono le ragioni per cui anche Placido rimane con la moglie, Rospina, una donna avara e odiosa al marito e al figlio. Inoltre, lo stesso Placido, si oppone al matrimonio di suo figlio Flavio con Fiorinetta, perché "costei è senza dote" (V.6,45). Insomma, da questi esempi, il lettore, rimane con l'impressione che a Padova, "i

---

20 Truffo: L'avresti dunque trovato nuovo, il mestiere.
Loron: L'ho trovato, sí. E perché tu non creda che io sia senza mestiere, te lo voglio dire. Si trova al mondo un genere di persone (appunto quelli che vengono ritenuti maggiori degli altri), che cosí come sono tra i primi per ricchezza, vogliono anche essere i primi in ogni cosa, e invece sono proprio al contrario, dalla ricchezza in fuori. Io a questi sto dietro, e con questi faccio il mio mestiere. Perché, quando dicono: <<Piove>>, io giuro che mi sono bagnato, se anche ci fosse il sole; se confermano, io straconfermo, se dicessero anche le maggiori sciocchezze del mondo, io me la rido che si minchionerie, se sanno dirle, io sto tutto compreso, meravigliandomi di quelle parole, facendo mostra che abbia parlato Marco Tullio, il Vangelo e l'Epistola con tutto, e che quanti dottori sono al mondo non avrebbero saputo dir meglio. E quando questi minchioni si sentono secondati per il verso, paiono galli che alzino la cresta. Mi darebbero, sentendosi cosí innalzare, la casa e il tetto. E come ti dico, vivo con questi minchioni, e non con il mestiere delle buffonerie.(IV.2,20-21).

denari," come mantiene Polidoro "sono il vero mezo di ottener ogni cosa, e, ottenuta, di conservarla" (IV.3,47).

La Vaccària, è diversa dalla Moscheta, in quanto, vi sono più accenni alla città e alla società, che aiutano a dare l'immagine di una città dove ognuno pensa a raggiungere il proprio benessere senza curarsi degli altri. Sebbene ci siano più riferimenti alla città, essi non sono sufficienti per sostenere che la città sia la protagonista oppure che essa abbia un ruolo particolare nella trama. Il tema della città non ha grande interesse nell'economia della commedia. Però lo ha sotto l'aspetto della contrapposizione fra la città e la campagna. E per questo aspetto la commedia è simile alla Moscheta.

La contrapposizione fra il mondo contadino e quello cittadino si avverte innanzitutto nel linguaggio dei personaggi. I personaggi che sono cittadini parlano in italiano, mentre i servi come Truffo, Vezzo e Betía parlano in dialetto. Questi sono nati in campagna, si sono trasferiti in città e adesso, sono al servizio di padroni cittadini. Si potrebbe dire che l'autore usa il linguaggio come mezzo per distinguere e distanziare le classi sociali incontrate nella trama. I cittadini, che sono ovviamente il gruppo privilegiato economicamente, parlano la lingua dei signori. Mentre i servi, che hanno certamente meno vantaggi, parlano il dialetto. Non solo vi è questa distinzione linguistica; vi si trova anche la difesa del dialetto, il quale viene messo alla pari con altre lingue considerate più sottili:

> Vezzo: a' faelón cossí a la gruossa. Ma a' no darae la me lengua cossí gruossa per çento de le suò sotile.
>
> Truffo: A' cherzo che tute le lengue sea lengue, e che con la mia lengua a' ghe sarae cossí ben dire, co' igi, che 'l cancaro i magne, con i sarae dirlo igi a un altro. (III.3, 51-52)[21]

La diversità della lingua dei servi si nota anche nell'uso delle metafore naturali per esprimersi, una caratteristica che si era incontrata ugualmente nella Moscheta:

---

21 Vezzo: noi parliamo cosí alla grossa. Ma io non darei la mia lingua cosí grossa per cento delle loro sottili.
Truffo: Io credo che tutte le lingue siano lingue e che con la mia saprei dir loro altrettano bene che il canchero li mangi, come essi saprebbero dirlo a un altro(III.1,51-52).

La diversità della lingua dei servi si nota anche nell'uso delle metafore naturali per esprimersi, una caratteristica che si era incontrata ugualmente nella Moscheta:

Truffo: Ma on' cancaro caterièmi mo Vezo, l'altro famegio? Ch'a' 'l me besogna pí adesso, che no besogne erba nuova a cavala seca (II.1,2).[22]

Oltre,

Mercante: Che uomo è questo fattore?

Truffo: Con fi è tuti, che cre' esser con crêa la mosca dal molin, che perché l'aéa imbratò un poco la coa de farina, la crêa essere el munaro. (II.2,55)[23]

Le loro parole indicano anche l'esistenza di superstizioni tipicamente contadine:

Vezzo: A' he mo stranuò tre bote, daspuò ch'a' he catò il muò d'i dinari per lo me paron zoveneto, né, vegnanto, a' no he inscontrò femene. E el primo ch'a' scontriè ha lome Zane: tuti buoni segnale che la me de' anar fata. A' no he sentío çigar zoete, né sgrolezarme drio osiegi cativi, tanto che spiero ch' arè pensò ben (II.1,3).[24]

Inoltre, il Beolco, mostra la superiorità dei servi nati in campagna, nei confronti dei cittadini, perché seguono il loro instinto naturale come guida. I servi, Truffo e Vezzo, spiegano che sono più intelligenti di coloro che sono di città e che si vantano dei loro studi. Secondo questi, la logica della vita naturale vale più di qualsiasi filosofia, visto che è stata quest'ultima che ha aiutato Vezzo a trovare i denari per pagare Célega:

Vezzo: O Trufo, pota de chi te fè! A' t'he pí stentò a catare ti, ch'a' n'he stentò a catare la noela de catar i dinari.

Truffo: Te la può ben aér catà, no zà pí bela de la mia.

Vezzo: Te n'he catò an ti una?

---

22 Truffo: Ma dove canchero potrò trovare Vezzo, l'altro famiglio? Ché mi serve piú lui adesso, che non serva erba fresca a cavalla magra (II.1,2).

23 "Come sono tutti, che credono di essere come credeva la mosca del mulino, che, perché si era un po' imbrattata la coda di farina si credeva di essere il mugnaio. (II.2,55).

24 "Ho sternutito tre volte, da poco che ho trovato la via dei denari per il mio padroncino, e venendo, non ho incontrato femmine. E il primo che ho incontrato ha nome Giovanni: tutti buoni segni che mi deve andar dritta. Non ho sentito gridar civette, né gracchiarmi dietro uccelli cattivi, tanto che spero di averla penasata bene" (II.1,3).

Truffo: A' gh'he tolto mesura de quanti ne besogna a bel ponto.

Vezzo: La mia è megiore, ché l'è de quanti a' voróm; e tanto pí bela, che'l ghe intraven fuogo, che è segnale de legreza.

Truffo: El besognerae che'l ghe intravegnisse, in mezo a fuogo, qualche uno de quigi lultrii, a essere segnale compío.

Vezzo: A' 'l ghe intraven coa agno muò, che tanto fa.

Truffo: La de' essere donca bela, intravegnàndoghe coa, perché la coa dà piasere, com disse qui da Palazo, << ad utrique partio>>.

Vezzo: No, perché a' serón nassú a le vile, a' no saeróm metere na noíza in leto.

Truffo: Sí, qui da le çità vegnirà igi a insignàrnela descolzare. El ghe vuol altro che aére imparò assé slibrazon grande, o dire: << A' he stugiò diese agni>>. Un buon snaturale è miegio assé che tante luòriche e filuòriche.

Vezzo: A' ghe zugherè mi, che revolza, s' a' i sa revuòlzere, e stramissié, se i sa stramissiare, quanti libri che consegiè mé, che i no ghe caterà mé la me scrita su.

Truffo: El ghe para mo co' i no la tuole zó de qui so libri a pelo, i no sapi far gnente.

Vezzo: Oh, se la rua o le carte desse volta, e che nu aessàm la roba e igi foesse co' a' seón nu! A' paressàm Stuòteni nu tuti, e co' a' faelessàm, tuti ne scolterae per una smaravegia. Mo cossí a' no seóm ascoltè si no perché gi ha piasere ch'a' ghe faelàm cossí a la grossa.

Truffo: Faze pur, sti richi, co' i vuole, ch'i no pò fare senza nu; perché, se nu a' no foessàm famigi, igi no serae paruni.(II.1,5-18).[25]

---

25 Vezzo: O Truffo, potta chi ti fece! Ho stentato piú a trovare te che non ho stentato a trovare il modo di trovare i denari.
Truffo: Puoi bene averlo trovato, ma non certo migliore del mio.
Vezzo: Anche tu ne hai trovato uno?
Truffo: No, ho acchiappato mosche!
Vezzo: Di quanti denari è il tuo?
Truffo: Ho fatto il conto di quanto giusto ce ne occorrono
Vezzo: Il mio è migliore, perché è di quanti vorremo; e tanto piú bello, perché c'entra il fuoco, che è segno di allegria.
Truffo: Bisognerebbe che c'entrasse, in mezzo al fuoco, qualcuno di quei luterani a far da segnale compiuto.
Vezzo: C'entra la coda, in ogni modo, che tanto fa.
Truffo: Deve esser bello, dunque se c'entra la coda, perché la coda dà piacere, come dicon quei del Palazzo, a entrambe le parti.

Il dialogo che abbiamo citato mette bene in evidenza la contrapposizione fra il mondo rurale e quello cittadino. Anche se i servi sono a loro agio in città, essi sono ancora attaccati alle loro origini campagnole. Sono fieri di chi sono e non vogliono diventare come i cittadini per i quali lavorano. Rispettano e seguono la logica dettata dalla natura, senza curarsi troppo dei libri e della cultura artificiale della città. Parlano in dialetto, usando un linguaggio ricco di espressioni che rispecchiano il loro vecchio mestiere di contadini. Si sentono superiori ai cittadini perché riescono bene in tutto quello che fanno adoperando il loro buon senso. Capiscono che quello che li separa dai padroni non è la mancanza di intelligenza, ma la mancanza di beni. Se non fosse per questo sarebbero alla pari dei cittadini, se non migliori.

La contrapposizione fra la campagna e la città, la caratteristica esaminata nelle commedie in questo capitolo, è tutta a svantaggio della città. Nella Moscheta, si è visto che l'autore tende a simpatizzare con questi contadini venuti da poco in città. Ha esaltato la loro diversità nel parlare e nel modo di come vivono, la quale li contrappone a quelli della città. Ciò si è visto pure nella Vaccària. Inoltre, in ambedue commedie, e maggiormente nella Vaccària, il Beolco ha sottolineato che la diversità maggiore fra questi due mondi è il

---

Vezzo: No, perché noi saremo nati in campagna, non sapremo mettere una sposa in letto.
Truffo: Sí, quelli delle città verranno loro a insegnarci a scalzarla. Ci vuol altro che avere tanti libracci e libroni, o dire: <<Ho studiato dieci anni>>. Un buon naturale è assai meglio di tante logiche e filosofie.
Vezzo: Ci giocherei, io, che rivolgano, e se sanno rivolgere, e rimescolino, se sanno rimescolare, quanti libri hanno mai consultato, non ci troveranno mai la mia scritta su.
Truffo: Sembra loro che quando non la pigliano giú giusta da quei libri, non sappiano far niente.
Vezzo: Oh, se la ruota e le carte girassero, e noi avessimo la roba e loro fossero come siamo noi! Sembreremmo tanti Aristoteli, noi tutti, e quando si parlasse, tutti ci ascolterebbero come una meraviglia. Ma cosí non siamo
Truffo: Facciamo pure come vogliono, questi ricchi, ché tanto non possono fare a meno di noi; perché, se noi non fossimo servi, essi non sarebbero padroni.(II.1,5-18).

Ciò si è visto pure nella Vaccària. Inoltre, in ambedue commedie, e maggiormente nella Vaccària, il Beolco ha sottolineato che la diversità maggiore fra questi due mondi è il denaro. I cittadini, si sentono superiori perché hanno il vantaggio economico, non perché siano più intelligenti dei contadini inurbati. Piuttosto, come appare nella Vaccària, sono sciocchi e si lasciano imbrogliare facilmente dai loro servi, cioè da persone considerate meno colte. L'autore, mediante queste due commedie, sembra richiamare l'attenzione del lettore e dello spettattore al fatto che la città con tutta la sua ricchezza e cultura, non è sempre migliore del mondo puro e naturale della campagna.

Conclusione

Lo scopo di questo studio è stato di analizzare la città, l'ambiente in cui le commedie scritte nel primo '500 sono sempre situate. Attraverso la nostra analisi si è cercato di dimostrare che la presenza della città può essere divisa in categorie diverse se si tiene conto della sua funzione nell'insieme del meccanismo drammatico.

La prima funzione a emergere è quella per cui la città assume il ruolo del personaggio centrale nella trama. Le commedie che rivelano questa caratteristica sono la Cortigiana, di Pietro Aretino, la Lena, di Ludovico Ariosto e Gli Straccioni, di Annibal Caro. Nell'analisi di queste opere si è cercato di mostrare come la città in questione venga continuamente menzionata e come sia essa, e non i personaggi o la trama, a lasciare l'impressione più vivida nella mente del lettore. In confronto all'importanza dell'immagine della città i personaggi non hanno che un ruolo subordinato e cioè quello d'illustrare la città in tutti i suoi aspetti. Inoltre si è sottolineato, mediante gli esempi riportati, che le commedie appartenenti a questa categoria non possono essere ambientate in altre città visto che risultano scritte specificamente per le loro rispettive città.

La seconda categoria che si è analizzata è quella delle commedie nelle quali la città ha una importanza sopratutto scenografica. Il soggetto della Venexiana, opera anonima, quello della Talanta di Pietro Aretino e quello della Mandragola di Niccolò Machiavelli, sono legati ad una particolare città, e questo legame renderebbe l'ambientazione dell'azione in un'altra città un compito molto arduo.

La terza categoria che si è illustrata è quella delle commedie in cui la città ha una funzione soltanto secondaria nell'intreccio. Nella Calandria di Bernardo Dovizi Da Bibbiena, nella farsa Il Frate di Anton Francesco Grazzini, nella Moscheta e nei due dialoghi, Bilora e il Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo, di Angelo Beolco, la città è accennata, ma solo infrequentemente, e la sua presenza si avverte ma solo implicitamente. Nella nostra discussione si è cercato di sottolineare che le commedie

appartenenti a questa categoria possono essere ambientate in un'altra città senza difficoltà, siccome la città ha un ruolo minore nell'insieme dell'intreccio.

L'ultima categoria è quella che comprende le commedie che sottolineano una contrapposizione fra la città e la campagna. Le commedie esaminate sono ambedue di Angelo Beolco, La Moscheta e La Vaccària. In queste commedie la campagna viene presentata sotto un profilo positivo mentre la città è vista in una luce spietata. L'autore tende a simpatizzare con la vita della campagna mostrando la sua superiorità in confronto a quella della città.

Bibliografia

Commedie

Accademici Intronati di Siena. La commedia degli Ingannati. Edizione critica con introduzione e note di Florindo Cerreta. Firenze: Leo S. Olschki, 1980.

Aretino, Pietro. Cortigiana. Teatro 96-217.

---. La Cortigiana. Teatro 654-753.

---. Il Filosofo. Teatro 481-559.

---. Il Marescalco. Teatro 1-91.

---. Lo Ipocrito. Teatro 219-339.

---. Talanta. Teatro 341-479.

---. Teatro. A cura di Giorgio Petrocchi. Verona: Mondadori, 1971.

Ariosto, Ludovico. I Suppositi. Commedie 195-356.

---. I Studenti. Commedie 627-783.

---. Il Negromante. Commedie 357-542.

---. La Cassaria. Commedie 1-195.

---. La Lena. Commedie 543-626.

---. Commedie. Vol. 4 di Tutte le opere di Ludovico Ariosto. A cura di Angela Casella, Gabriella Ronchi e Elena Vasari. Diretta da Cesare Segre. Verona: Mondadori, 1974.

Belo, Francesco. Il Pedante di Francesco Belo in Commedie del Cinquecento. A cura di Nino Borsellino. Milano: Feltrinelli, 1967. Vol. 2, 110-191.

Bentivoglio, Ercole. Il Geloso. A cura di Alberto Dradi Maraldi. Torino: Einaudi, 1972.

Beolco, Angelo [Ruzante]. Bilora. Teatro 545-79.

---. L'Ancónitana. Teatro 773-881.

---. La Fiorina. Teatro 723-71.

---. La Moscheta. Teatro 581-673.

---. La Piovana. Teatro 883-1037.

---. La Vaccària. Teatro 1039-1179.

---. Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo. Teatro 513-43.

---. Teatro. A cura di Ludovico Zorzi. Torino: Einaudi, 1967.

Caro, Annibal. Gli Straccioni in Commedie del Cinquecento. A cura di Nino Borsellino. Milano: Feltrinelli, 1967. Vol. 2, 193-279.

D'Ambra, Francesco. I Bernardi in Commedie del Cinquecento. A cura di Ireno Sanesi. Bari: Laterza, 1912. Vol. 2, 295-441.

Da Bibbiena, Dovizi Bernardo. La Calandria in Il teatro italiano: La commedia del Cinquecento. A cura di Guido Davico Bonino. Torino: Einaudi, 1977. Tomo 1, 7-87.

Dolce, Ludovico. Il Ragazzo in Commedie del Cinquecento. A cura di Ireno Sanesi. Bari: Laterza, 1912. Vol. 2, 207-93.

Gelli, Giovan Battista. La Sporta. in Giovan Battista Gelli: Opere. A cura di Amelia Corona Alesina. Napoli: Fulvio Rossi, 1970. 409-81.

Giannotti, Donato. Il Vecchio amoroso in Commedie del Cinquecento. A cura di Nino Borsellino. Milano: Feltrinelli, 1962. Vol. 2, 1-83.

Grazzini, Anton Francesco [Il Lasca]. Il Frate. Teatro 524-53.

---. I Parentadi. Teatro 387-462.

---. La Gelosia. Teatro 5-117.

---. La Sibilla. Teatro 319-86.

---. La Strega. Teatro 179-242.

---. Teatro. A cura di Giovanni Grazzini. Bari: Laterza, 1953.

La Venexiana: Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento. A cura di Giorgio Padoan. Padova: Antenore, 1974.

Machiavelli, Niccolò. Andria. Tutte le opere 847-967.

---. Clizia. Tutte le opere 891-913.

---. Tutte le opere. A cura di Mario Martelli. Firenze: Sansoni, 1971.

---. La Mandragola in Il teatro italiano: La commedia del Cinquecento. A cura di Guido Davico Bonino. Torino: Einaudi, 1977. Tomo 1, 95-150.

Medici, Lorenzino de'. Aridosia. A cura di Emilio Faccioli. Torino: Einaudi, 1974.

Piccolomini, Alessandro. L'Amor costante in Commedie del Cinquecento. A cura di Nino Borsellino. Milano: Feltrinelli, 1962. Vol. 1, 291-426.

Ricchi, Agostino. I tre tiranni in Commedie del Cinquecento. A cura di Ireno Sanesi. Bari: Laterza, 1912. Vol. 1, 163-309.

Fonti Secondarie

Baratto, Mario. "Commedie di Pietro Aretino." Belfagor 12 (1957) : 361-539.

---. Tre studi sul teatro: Ruzante, Aretino, Goldoni. Neri Pozza: Vicenza, 1964.

Bonora, Ettore. "La commedia letteraria." in Il Cinquecento. Vol. 4 della Storia della letteratura italiana. A cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Milano: Garzanti, 1966.

Bosisio, Paolo. Popolarità e classicità nel teatro comico del Cinquecento. Milano: Principato, 1975.

Caro, Annibal. Lettere Familiari. in Opere di Annibal Caro. A cura di Stefano Jacomuzzi. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974. 566-789.

De Luca, Antonio. Il teatro di Ludovico Ariosto. Prefazione di Walter Binni. Roma: Bulzoni, 1981.

---. "La Lena dell'Ariosto." La Rassegna della letteratura italiana 75 (1980) : 16-36.

De Vito, Pier Vincenzo. Il teatro italiano del Rinascimento. Conferenza con lettura di testi. Udine: Grafiche Fulvio, 1968.

Fontanella, Luigi. "La Mandragola: genesi e rilettura." Rivista italiana di drammaturgia 11-12 (giugno 1979) : 17-34.

Gelfant, Houseman Blanche. The American City Novel. Norman: University of Oklahoma Press, 1954.

Greco, Aulo. L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento. Napoli: Liguori, 1976.

Padoan, Giorgio. "Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo." Lettere italiane 20.2 (1968): 121-200.

---. La commedia rinascimentale veneta. Vicenza: Neri Pozzi editore, 1982.

---. Momenti del Rinascimento veneto. Padova: Antenore, 1978.

Plaisance, Michel. "Città e campagna." in Letteratura italiana. Vol. 5 Le questioni. Torino: Einaudi, 1986. 583-630.

Prosperi, Mario. Angelo Beolco nominato Ruzante. Liviana editrice: Padova, 1970.

Ridolfi, Roberto. Studi sulle commedie del Machiavelli. Pisa: Nistri-Lischi, 1968.

Scorrano Luigi. "Lettura della Lena." Annali della Facoltà di Magistero di Lecce 1(1970-71) : 333-74.

Ulysse, Georges. Théâtre et Société au Cinquecento. Provence: Université de Provence, 1984.

Van Tieghem, Philippe. Dictionaire des Littératures. Vol. 1. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

Zevi, Bruno. Biagio Rossetti. Torino: Einaudi, 1960.